



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia

Juliana Costa Melo

**Herói Controverso: Aproximações entre Capitão
Nascimento e Batman na construção de uma identidade
heroica.**

Brasília
2013

Juliana Costa Melo

**Herói Controverso: Aproximações entre Capitão
Nascimento e Batman na construção de uma identidade
heroica.**

Monografia apresentada como
pré-requisito para a conclusão
do curso de Bacharel em
Ciências Sociais com
Habilitação em Antropologia,
pela Universidade de Brasília,
sob a orientação do Professor
Doutor José Jorge de Carvalho.

Juliana Costa Melo

**Herói Controverso: Aproximações entre Capitão
Nascimento e Batman na construção de uma identidade
heroica.**

Monografia apresentada como pré-requisito
para a conclusão do curso de Bacharel em Ciências
Sociais com Habilitação em Antropologia, pela
Universidade de Brasília, sob a orientação do
Professor Doutor José Jorge de Carvalho.

Data da Defesa: 08 de Março de 2013

Resultado:

Banca Examinadora:

José Jorge de Carvalho (orientador) Profº Drº _____

(Universidade de Brasília)

Erika Bauer de Oliveira

Profª Drª _____

(Universidade de Brasília)

Resumo

Nesse trabalho procuro discutir a construção da personagem Capitão Nascimento, dos filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2* especialmente em sua dimensão heroica, no que toca a sua representação como um policial incorruptível porém violento, e as representatividades que sua figura proporcionou no imaginário brasileiro com o sucesso arrebatador dos filmes. Para tal, realizo uma comparação com o super-herói de quadrinhos Batman, especificamente na saga *The Dark Knight*, realizada pelo diretor Christopher Nolan.

Palavras-chave: cinema, Batman, tropa de elite, estudos culturais, personagens, violência.

Abstract

In this paper I will discuss the heroic dimension of the character Capitão Nascimento from the movies *Tropa de Elite* and *Tropa de Elite 2*, about his representation as an incorruptible but violent police officer of the Especial Unit BOPE, and the representativities that his figure has provided to the Brazilian society's imaginary after the success of the films. To accomplish that, I will make a comparison between him and the HQ super hero Batman, focused on the *Dark Knight saga* from director Christopher Nolan.

Key words: cinema, Batman, elit squad, cultural studies, characters, violence.

Agradecimentos

Ao professor José Jorge de Carvalho pela orientação e apoio durante o curso e a redação desse trabalho.

Aos familiares, amigos e colegas que colaboraram nessa trajetória.

À Biblioteca Central (BCE), Livraria do Chico e ao INCT pelo material de pesquisa e espaço para confecção dessa pesquisa.

“Nothing is so common-place as to wish to be remarkable”.

Oliver Wendel Holmes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CINEMA E ANTROPOLOGIA	17
2.1 Encontros	17
2.2 O filme de ficção como objeto de pesquisa antropológica.....	22
2.3 Os Estudos Culturais e a Cultura de Mídia.....	23
3. HERÓIS-VILÕES.....	28
3.1 O que é herói?.....	28
3.2 Nascimento.	32
3.3 O Cavaleiro das Trevas	47
4. TROPA DE ELITE	59
4.1 Panorama histórico da cultura e estética cinematográfica.....	59
4.2 Tropa de Elite no imaginário da identidade Nacional.....	62
5. CONCLUSÕES	69
6. ANEXO I.....	73
7. BIBLIOGRAFIA.....	75
8. FILMOGRAFIA.....	80

1. INTRODUÇÃO

Independente da área de estudo, trabalhar com cinema nunca é tarefa simples. Isso porque a sétima arte desperta no espectador sentimentos, ilusões, reações, frustrações, alumbramentos que escapam a percepção objetiva de qualquer pesquisador. Mesmo assim tentamos. E nessa tortuosa e conturbada estrada, não é difícil imaginar que os sentimentos do próprio pesquisador sejam postos em cheque: e por que não? Buscar objetividade teórica sobre um assunto – afinal todo tema tem suas complexidades – requer um envolvimento do sujeito que extrapola nossa própria tentativa de objetivação. É preciso então se deixar envolver. Assim como um filme exibido em uma tela grande, em uma sala escura, fria e, aos olhos do espectador vazia, envolve e agarra em suas imagens, sons, sentidos e trama. E ao se deixar envolver, abrimos caminho para interpretações e sensações que diferenciam a experiência cinematográfica de qualquer outra exposição artística, de qualquer outro processo comunicativo. Nas palavras de Heitor Capuzzo:

O cinema parece trilhar mais pelo caminho das intertextualidades entre gêneros, uma impureza marcada pela necessidade de sua própria estrutura de sobrevivência. (CAPUZZO, 1990. P. 23.)

Assim, essa impureza, tão próxima da própria condição humana, permite ao cinema sensações de nenhuma outra arte. O cinema tem o poder de comunicar à alma. E a pesquisa com cinema surge da alma.

Os encontros entre cinema e antropologia são muitos. Antropólogos têm utilizado as imagens em movimento em suas pesquisas para comunicar o que não pode ser completamente transcrito, ou explorar os demais sentidos numa busca de compreensão do outro ou do mesmo. A busca das aproximações entre cinema e antropologia levaram pesquisadores como Claudine de France a elaborar métodos de utilização das imagens na pesquisa etnográfica, em um trabalho inovador de destrinchamento das possibilidades da fotografia e das imagens em movimento no trabalho antropológico. Segundo a autora, as imagens em movimento ou fotográficas apresentam peculiaridades de ações e gestos “nos quais pode-se ler a marca permanente da *cultura*, essa forma especificamente humana e social.” (FRANCE,

1998. *Grifo meu.*) Em seu trabalho Cinema e Antropologia, France propõe métodos de utilização da imagem no trabalho de campo antropológico a fim de explorar essa possibilidade de identificação sensível da cultura que elas possuem.

Desde o proposto por France, pesquisadores continuam utilizando a fotografia e as imagens em movimento em suas pesquisas, esticando suas possibilidades de maneiras criativas. Nesse esforço, pesquisadores começam a utilizar não apenas as imagens documentais em suas pesquisas, mas também as imagens artísticas, marca da cultura, para identificar parâmetros sociais dentro de obras artísticas. Nesse ramo, o trabalho da antropóloga americana Ruth Benedict foi pioneiro. Impossibilitada de realizar o trabalho de campo tradicional na sociedade japonesa, Benedict se utilizou de produções culturais para buscar padrões de cultura da sociedade oriental em colaboração com o governo estadunidense durante a segunda guerra mundial. Sua pupila Margaret Mead, juntamente com Gregory Bateson, se utilizou de um apanhado de mais de 700 imagens sobre a sociedade Balinesa, em um estudo também pioneiro na área.¹ Graças a pesquisadoras e pesquisadores como esses essa dissertação é possível, em um contexto de busca de possibilidades de estudo do social por meio de sua arte, de descobrimento das relações entre a arte cinematográfica e a pesquisa antropológica.

O tema desse trabalho surgiu a partir de meu interesse leigo pelo cinema. Pessoalmente acho fascinante a maneira como o cinema é capaz de envolver o público em suas narrativas, de maneira a atingir um maior número de pessoas que outras formas de arte. O cinema pode expor na tela aspectos da vida cotidiana, vislumbres futuros, passados, toda uma gama de possibilidades para entreter o espectador. Não se trata apenas de ver o igual refletido na tela, como afirma Adriana Barbosa:

Sem cair ingenuamente no engano de considerar o cinema como um espelho da vida, procura-se caminhos para desvendar essa complexa relação entre arte e vida. (BARBOSA, 2000.)

¹ Ver BALINESE CHARACTER, A PHOTOGRAPHIC ANALYSIS (1942).

Desde sua concepção enquanto ideia, para a própria produção e distribuição de um filme, até mesmo a reação do público, o cinema também é regido por normas sociais, de maneira que é possível verificar e entender aspectos da vida social através do cinema de ficção, partindo das minúcias do filme, passando pelo que não foi abordado diretamente nas imagens, até a recepção e percepção dos públicos, as diversas relações entre a arte cinematográfica e a vida social. As ciências sociais tem se ocupado de estudar essas ramificações do cinema a fundo, algumas com maior precisão que outras, muitas vezes dialogando com as artes, a história, a psicologia ou a filosofia. Nessa pesquisa, o diálogo com as artes, em especial é claro, com a arte cinematográfica, é o mais visível e importante desses. Ele permeia as relações, questionamentos e conclusões aqui propostos, uma vez que esse projeto foi pensado, proposto e concebido, não como uma etnografia de cinema, ou um projeto de filme etnográfico, e sim como um estudo das relações existentes entre o filme e a sociedade na qual a obra e a pesquisadora se inserem.

Dessa forma, durante os primeiros devaneios sobre o tema, me deparei com a primeira dificuldade, e o que considero ser o maior desafio desse trabalho: metodologia de pesquisa. Isso porque teorias a respeito da antropologia visual por si só são escassas ainda, e os trabalhos feitos nesse segmento contam com a persistência de seus autores, e o respaldo teórico de outras disciplinas como sociologia da cultura, psicologia ou a própria comunicação social. Mesmo assim, boa parte do material escrito sobre o assunto hoje, carrega um sentido etnográfico que, como mencionado, não é o objetivo desse trabalho. Depois de alguns tropeços, percebi com a ajuda de meu orientador, que a antropologia visual sozinha não daria conta da minha proposta. Nesse momento, tive a felicidade de me deparar com as teses de doutorado de Rose Satiko Hikiji, Luciana de Sá Lazarini e Silvia Del Valle Gomide². Tais teses me mostraram o que tem sido feito recentemente a respeito dos encontros entre antropologia e audiovisual. Esses trabalhos foram cruciais para o amadurecimento da ideia dessa monografia, e para o recorte teórico realizado. Outro feliz encontro foi graças ao trabalho do professor José Jorge de Carvalho, orientador dessa dissertação, a teoria no segmento dos estudos culturais. Pensar o

² Ver referências bibliográficas, p. 75 desse trabalho.

tema desse trabalho dentro do que os estudos culturais me ofereceram em relação a estudos de público, relação obra de arte/receptor, e analisar intrinsecamente a obra dentro de seu contexto social foi crucial para fechar sólidas perguntas de pesquisa, e desenvolver as conclusões necessárias para dar sentido e objetivo ao projeto. Nas palavras de Douglas Kellner:

The concrete struggles of each society are played out in the texts of media culture, especially in the commercial media culture (...) Culture has never been more important and never before have we had such a need for serious scrutiny of contemporary culture. (KELLNER, ano. P. 20.)³

A cultura de mídia⁴ é um meio de análise das sociedades ocidentais modernas que permite questionamentos e conclusões como nenhum outro campo de pesquisa poderia. Pensando nisso, escolhi a análise fílmica, unindo assim os campos de pesquisa da antropologia visual e dos estudos culturais para uma melhor exploração do tema.

Outra questão foi a escolha dos filmes. O assunto do herói em filmes recentes já havia surgido para mim em outros trabalhos durante a graduação, e ainda parecia um tema a se retornar. Após o sucesso de público e crítica dos filmes *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro* (2010) no país, minha inquietação tomou forma mais direta: o que torna um personagem heroico aos olhos do grande público do cinema?

Realizados por José Padilha como uma espécie de continuação de seu trabalho sobre violência urbana iniciado pelo documentário *Ônibus 174*, os filmes *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2* instauraram um momento de aquecimento do cinema nacional em relação à público que não ocorria desde a retomada em 2002 com *Cidade de Deus*. Os filmes mostram, segundo próprio Padilha, outro lado da questão da violência urbana, agora pela perspectiva de policiais da tropa de elite da polícia do Rio de Janeiro, o BOPE. O personagem central, Capitão do BOPE

³ Em tradução livre: “As batalhas concretas de cada sociedade são dispostas nos termos da cultura de mídia, em especial a cultura de mídia comercial. (...) Cultura nunca foi tão importante e nunca antes houve tamanha necessidade de uma séria pesquisa minuciosa da cultura contemporânea”.

⁴ Esse conceito será trabalhado no capítulo I dessa dissertação.

Roberto Nascimento, lida com as dicotomias entre a esfera pessoal de sua vida e seu total comprometimento com o trabalho e com a missão do BOPE. Tendo os dois filmes em mente, retornei a minha pergunta inicial de trabalho, buscando em outros filmes que tratavam da temática heroica as comparações necessárias para a continuidade da pesquisa.



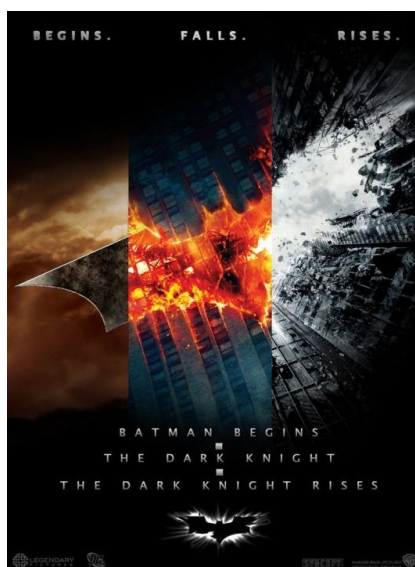
Na época, havia assistido no cinema ao filme *A Origem*⁵ do mesmo diretor, e saí da sessão com diversos questionamentos quase metafísicos sobre o filme. Porém, acabei por encontrar outro grande sucesso de público dirigido por Nolan para direcionar meus questionamentos, a segunda parte da saga *The Dark Knight*, produzida para o cinema por Nolan, inspirada por *Graphic Novels* do super-herói, em especial a intitulada “Year One” de Frank Miller, onde o desenhista demonstra de uma forma mais madura e sombria como teria se dado o início da saga de Bruce Wayne como *Dark Crusader*.

Originalmente um personagem de história em quadrinhos (HQs), Batman foi co-criado pelo desenhista Bob Kane e o escritor Bill Finger, parte do universo da produtora de HQ estadunidense DC Comics. O plano de fundo do personagem se situa em uma cidade fictícia chamada Gotham City, onde o jovem Bruce Wayne, herdeiro das Wayne Enterprises, presencia o assassinato de seus

⁵ Referência completa p. 82 desse trabalho.

pais após um assalto frustrado.⁶ Traumatizado, Bruce se torna avesso às armas de fogo (seus pais foram mortos a tiros) e viaja o mundo buscando treinamento em diversas artes marciais e técnicas de luta. Utilizando em seu “uniforme” os traços que relembram seu maior medo infantil, um morcego, Bruce retorna a Gotham para combater o crime na corrupta cidade.

Partindo desses pontos em comum em todas as histórias de Batman contadas e revisadas ao longo dos anos, Frank Miller constrói a sua releitura da história do super-herói sem poderes de uma forma mais realista e sombria. Essas foram as maiores inspirações de Nolan e Goyer, roteiristas da saga *The Dark Knight*, que conta com três filmes: *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight Rises* (2012).⁷ Por uma felicidade de datas, pude assistir aos três filmes durante o processo de realização dessa pesquisa. Sendo assim, toda a trilogia foi, em algum nível, analisada e utilizada na confecção desse trabalho.



O encontro com os filmes de Nolan sobre o Cavaleiro das Trevas facilitou o direcionamento da pesquisa para o personagem de Capitão Nascimento, permitindo uma comparação entre os dois de forma a discutir os elementos que formam o personagem Nascimento em sua dimensão heroica nos filmes, e de que maneira essa abordagem pode buscar explicar o efeito posterior do filme no

⁶ Ver http://pt.wikipedia.org/wiki/Batman:_Year_One

⁷ www.imdb.com

imaginário da população brasileira. Para tal, o trabalho está dividido da seguinte maneira: na primeira parte realizo um breve apanhado a respeito dos encontros entre o cinema e a antropologia, e disserto sobre os conceitos e teorias da antropologia visual e dos estudos culturais que embasaram esse trabalho. Na segunda parte discuto sobre o papel do herói nas artes e na sociedade ocidental, descrevo algumas cenas dos filmes analisados que colaboram na visualização das conexões propostas e como essas foram pensadas e realizadas. Na terceira parte converto meu foco nos filmes *Tropa de Elite*, relacionados com os livros homônimos e com o sucesso que alcançou no país. Como a dimensão heroica de Nascimento influencia tal sucesso e quais precedentes são abertos a partir desse acontecimento. Em seguida, apresento as conclusões da pesquisa e as referências utilizadas.

Espero que essa dissertação possa inspirar e motivar a confecção de novos trabalhos das áreas de antropologia visual e estudos culturais, assim como aproximar os diálogos entre as ciências sociais, a comunicação social e as artes em geral.

2. CINEMA E ANTROPOLOGIA

“[...] um filme pode ser um louco por artifício, apresentar os signos culturais da loucura, jamais é louco por natureza (por estatuto icônico); ele é sempre o próprio contrário de uma alucinação; é simplesmente uma ilusão; sua visão é sonhadora, não ecmnésica”.⁸

2.1 Encontros.

As ciências sociais são disciplinas primariamente verbais. A importância da palavra, falada ou escrita, jamais foi contestada dentro do âmbito das ciências humanas, sendo o meio principal de produção e disseminação de conhecimento na área. Porém, ao longo dos anos, a antropologia vem se comunicando cada vez mais diretamente com o universo imagético, utilizado não apenas como ilustração ou apêndice, mas como referencial de pesquisa. Esse fato não é de se estranhar. Em nossa sociedade ocidental a visão é um sentido notoriamente referenciado no que toca a questão do conhecimento. Nossa percepção de mundo é em grande parte visual. A invenção, na segunda metade do século XIX, de novas tecnologias de reprodução de imagem, como a fotografia e o cinema evidenciou ainda mais a relação entre olhar e conhecer. (NOVAES, p. 38).

Como qualquer nova tecnologia que se apresenta, a imagem gerou debates, estranhamentos e muita criatividade quando surgiu no âmbito das ciências sociais. Assim como o cinema que se modifica e adéqua as novas possibilidades como o som ou as cores, mais tarde as filmagens com técnica *Chroma Key*⁹ e as imagens em 3D, as disciplinas passam por modificações em sua maneira de analisar e inferir sobre seus objetos de estudo, uma vez que técnicas como a fotografia, o filme ou a internet se colocam como agentes edificadores do social.

⁸ BARTHES, p. 173.

⁹ Técnica de filmagem onde se isola uma cor do fundo para destacar os objetos ou personagens que se deseja, a fim de substituir o fundo monocromático, em geral verde ou azul, por outros vídeos ou fotos. (fonte: Wikipedia)

Dessa forma, o uso da imagem pelas ciências sociais, em especial pela antropologia, se torna cada vez mais comum e diversificado, apresentando novas possibilidades de verificação do social e exposição dos dados de pesquisa. Em princípio a fotografia é utilizada em geral como ferramenta complementar da pesquisa. Com o tempo, alguns antropólogos passam a utilizar a imagem fotográfica em si como uma expositora dos resultados pesquisados, e assim, iniciam debates a cerca do lugar da câmera no trabalho de campo, a relação dos pesquisados com aquela nova tecnologia e as intervenções que ela causa no cotidiano estudado.

O sociólogo e filósofo Roland Barthes expõe a utilização de métodos da semiótica para analisar imagens fotográficas e o próprio processo de produção de fotografias. Seu método consiste de basicamente dois momentos do ver uma imagem, o *studium* e o *punctum*. O primeiro se refere ao processo primário de percepção da fotografia, e o segundo, resumidamente se refere ao detalhe, as vicissitudes da imagem que atentam ao *spectator* e que ele próprio coloca na imagem, através de sua percepção. “Não é possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* [...]. Trata-se de uma co-presença, é tudo que se pode dizer.” (BARTHES, pág. 68) E essa ‘co-presença’ está a mercê do olhar do *spectator*, de seu sentimento para com aquela foto e suas peculiaridades. Esses conceitos são importantes para identificar como se dá a análise da fotografia na comunicação e seus objetivos.

O trabalho inovador de Jean Rouch, que tem início na década de 1950, coloca em debate dentro da disciplina a manipulação de material visual. A liberdade criativa e metodológica do trabalho de Rouch gerou cerca de 120 filmes, de documentários a ficção e tudo que há entre os dois. Ele utiliza a montagem e a edição para elaborar as barreiras contextuais das cenas, conferindo profundidade explicativa aos filmes documentários. Criador e experimentador do *cinema-verdade*, Rouch inova as barreiras de influência do pesquisador nas ações filmadas, uma vez que deliberadamente provoca situações e filma a reação de seus participantes.

(FELD, pág. 9) Sua obra gera debates a respeito da “*mise en scène*”¹⁰ do filme etnográfico, ou até mesmo relativos ao lugar da veracidade dos fatos dentro da obra fílmica. Como identificar o real, o verdadeiro no filme etnográfico? Qual a sua importância? Essas e outras questões sobre a etnografia fílmica recebem lugar especial nos escritos e debates de uma grande parte da antropologia visual enquanto área de pesquisa estabelecida dentro da disciplina. Outra parte se debruça sobre a produção desses mesmos filmes etnográficos, o lugar da câmera no campo e as implicações de seu uso.

Claudine de France é uma autora que se preocupa com essas questões. Em seu trabalho “Cinema e Antropologia”, busca fundar os pilares metodológicos dessa antropologia fílmica, em especial no que concerne a produção de material fílmico etnográfico. France prefere utilizar a expressão antropologia fílmica, pois, segundo ela, oferece questões metodológicas específicas em relação à utilização dessas “imagens animadas” em um contexto de observação etnográfica. Antes dela alguns autores compilaram textos e experiências sobre o assunto, mas de fato o trabalho de France traduz um esforço sistemático pioneiro na área. Hoje, muito do proposto por France foi superado no uso da imagem animada, porém seu mérito prevalece como primeira expositora dos fundamentos dessa nova disciplina.

France aborda primariamente as questões relacionadas à utilização do filme como captação de material de pesquisa em campo. A realização do filme etnográfico, suas complexidades, dificuldades e formas é seu maior foco no trabalho. Para ela, o “comportamento técnico”, expressões corporais e até mesmo rituais são mais sensivelmente captados pela lente da câmera. (FRANCE, 1998) Mesmo assim, suas proposições de ordem técnica colaboram para uma análise de elementos da “*mise en scène*” independente de seu valor dramático ou real. Seus métodos podem ser interpretados e esticados – como, por exemplo, o que France chama de *método dos esboços* que consiste em uma observação “repetida e

¹⁰ Termo utilizado na linguagem cinematográfica para se referir a composição e elementos dispostos frente à câmera no momento da foto ou filmagem. Para France, o filme etnográfico apresenta uma *mise en scène* particular, uma vez que os elementos e pessoas não são necessariamente rearranjados frente à câmera, porém não estão dispostos aleatoriamente e passam sob uma manipulação do fotógrafo ou cineasta. (FRANCE, p. 9)

diferida” explorando os procedimentos de *mise en scène* a fim de uma melhor compreensão de seus elementos – para verificar um âmbito da utilização das imagens até então não previsto por ela: a investigação do cinema de ficção.

Nessa investigação, é importante frisar que as conclusões que podem ser inferidas dessa análise partem de uma localização do pesquisador (colocado como espectador da obra audiovisual feita como um produto cultural) e de um aparato teórico não revisados por France. A vantagem da utilização de algumas metodologias propostas por ela é a investigação dos filmes de ficção sob um olhar em geral voltado para o filme etnográfico, logo, específico das ciências sociais. Unido às técnicas de análise fílmica utilizadas na disciplina cinematográfica, temos um feliz encontro entre as metodologias das duas áreas e um melhor aproveitamento do que ambas oferecem ao presente trabalho.

A produção cultural de uma sociedade é um reflexo dos comportamentos, da moral e das crenças dessa sociedade, sendo assim possível utilizá-los para reconhecer aspectos dessa sociedade que se quer discutir. Tais meios foram utilizados inicialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Os exércitos das forças aliadas encontravam dificuldades em compreender certos aspectos do comportamento dos soldados japoneses. O governo americano então encomendou pesquisas antropológicas para saciar suas dúvidas. Impossibilitada de realizar campo *in loco* por conta das determinações do conflito, Margaret Mead, antropóloga americana que realizou estudos para os fins governamentais citados, utilizou diversos filmes japoneses para tentar compreender os comportamentos orientais e auxiliar os soldados americanos. Embora tenha sofrido diversas críticas, esse trabalho de Mead, “O Crisântemo e a Espada” é ainda hoje considerado referência no uso das técnicas de investigação de material cultural para fins antropológicos.

Acompanhada de Gregory Bateson e sob a influência de sua mentora Ruth Benedict, Mead também se utilizou de fotografias em um estudo realizado em Bali. “Balinese Character” utiliza um apanhado de cerca de 700 fotografias tiradas durante um trabalho de campo de dois anos em Bali. O livro se tornou referência no uso de imagens em pesquisa de campo antropológica. Dividido em *Plates* – grupos

de fotos direcionados para características específicas – o trabalho busca definir o personagem Balinense, seu comportamento, no sentido do que constrói e edifica o Balinense enquanto indivíduo e coletivo. Batenson explica como foram tiradas as fotos, como ocorreu o processo de fotografar em campo e as técnicas utilizadas. Afirma que a câmera foi utilizada como instrumento de gravação, não como meio de ilustrar a tese (BATENSON, 1942. p. 49), assim, a grande quantidade de fotos tiradas permitiu que a consciência da câmera por parte dos sujeitos fosse diminuída após as primeiras dezenas de fotos.

A continuidade do pioneiro trabalho de Mead na utilização de imagens na pesquisa antropológica abriu caminhos para os diversos usos que a imagem passa a servir ao pesquisador quando esse julga necessário ou interessante.

2.2 O filme de ficção como objeto de pesquisa antropológica.

Como inferimos através dos trabalhos de Benedict e Mead, o filme de ficção ou *feature film* é parte da construção de uma sociedade, e sofre influências das modificações que essa sociedade passa ao longo dos anos. Porém, sua importância e a facilidade de seu acesso dentro das sociedades ocidentais modernas permite a ele um poder também de auxílio na modificação social, na maneira como a sociedade se vê e se representa, ou como ela entende seu próprio funcionamento.

Rose Satiko Hikiji afirma em seu trabalho “*imagem-violência*”, que o mecanismo de projeção-identificação é o que confere ilusão de realidade às imagens cinematográficas. O cinema funciona como um meio de educar e exercer as nossas funções miméticas, pois, mesmo não sendo possível ao espectador participar ativamente das ações do filme (como em algumas peças de teatro, ou ao tocar uma escultura de arte) ele participa afetivamente do filme. Tal identificação afetiva é tão forte, que influencia diretamente na assimilação das personagens, seus trejeitos, seus gostos, e suas posições frente a situações diversas.

Essa característica do cinema de representar o real faz com que ele forneça, mesmo nos filmes de ficção, a ferramenta que aqui utilizo para verificar aspectos da realidade social. A verossimilhança com algum nível de realidade é necessária nos filmes trabalhados, para gerar a identificação com o público que o filme necessita para atingir seus objetivos, mesmo que essa realidade seja a de um mundo fictício como o de Gotham City, para Batman. Em todo caso, essa verossimilhança permite a representação do real em sua ausência. Outros trabalhos se utilizam da mesma premissa para analisar novelas e outros programas televisivos, podendo focar os esforços em uma infinidade de minúcias dentro de cada obra. Começa a se formar então um coletivo de metodologias de trabalho e manipulação da imagem de ficção como campo de trabalho das ciências sociais.

2.3 Os Estudos Culturais e a Cultura de Mídia.

Stuart Hall afirma que os estudos culturais surgem em meados de 1950, em um momento de rupturas paradigmáticas dentro de uma articulação complexa entre pensamento e realidade histórica. (HALL, pág. 123) Os livros que iniciam esse processo realizam um trabalho de recuperação das questões propostas em discussões anteriores. Os conceitos de cultura e identidade são constantemente trabalhados dentro da disciplina, afinal ela não tem por objetivo enrijecer categorias, e sim apresentar formas diversas de pensamento. Outra noção deveras importante na disciplina, em especial no trabalho de Hall é o de representação:

Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to *refer to* either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events. (HALL, p. 17).¹¹

A **linguagem** referida, não é verbal ou visual, é anteriormente, cognitiva. A maneira pela qual a linguagem funciona a fim de permitir que os participantes do diálogo elaborem uma cultura de entendimentos compartilhados e interprete o mundo sob a mesma ótica é através de um sistema de representação (HALL, p. 1) de sons, imagens, objetos que se referem aos conceitos ou sentimentos que desejamos compartilhar. Nesse sentido, Hall utiliza, assim como é comum encontrar nos estudos culturais, a percepção de cultura como prática humana em detrimento da percepção enquanto coleção de coisas, produções humanas.

Primarily, culture is concerned with the production and the exchange of meanings [...] between members of a society or group. To say that two people belong to the same culture is to say that they interpret the world in roughly the same way and can express themselves, their thoughts and feelings about the world, in ways which will be understood by each other. (HALL, p. 2)¹²

¹¹ Em tradução livre: Representação é a produção dos significados para os conceitos presentes em nossa mente através da linguagem. É a conexão entre o conceito e a linguagem que nos permite *referir* tanto ao mundo 'real' de objetos, pessoas e eventos quanto a mundos imaginários de objetos, pessoas e eventos ficcionais.

¹² "Primeiramente, cultura está preocupada com a produção e a troca de significados [...] entre os membros de uma sociedade ou grupo. Dizer que duas pessoas pertencem a uma mesma cultura é

Isso se expressa através da linguagem:

Language' therefore provides one general model of how culture and representation work, especially in what has come to be known as the *semiotic* approach – *semiotics* being the study or 'science of signs' and their general role as vehicles of meaning in culture. (HALL p. 6)¹³

Essas definições, embora simplificadas, apresentam a ideia central do que Hall define como “*sistemas de representação*” nos quais nós completamos o ciclo, significando, percebendo e compartilhando as representações dos nossos mundos materiais e imateriais. Existem dois processos básicos, dois sistemas de representação que ocorrem quando realizamos essas ações de forma tão instintiva. O primeiro constitui um sistema de *representações mentais*, no qual as pessoas, objetos e eventos são relacionados a conceitos presentes em nossa mente. Eles permitem que interpretemos o mundo e signifiquemo-lo de forma compreensível. Como vimos, é necessário que dois indivíduos compartilhem a forma como significam o mundo para que possam se comunicar. Obviamente cada indivíduo percebe seu redor de uma forma única, porém a comunicação é possível porque compartilhamos de forma superficial os significados das coisas. Para Hall, isso é o que significa ‘pertencer a uma mesma cultura’.

Because we interpret the world in roughly similar ways, we are able to build up a shared culture of meanings and thus construct a social world in which we inhabit together. (HALL, p. 18. 2001)¹⁴

Para que isso seja realizado, necessitamos do segundo sistema de representação sugerido por Hall, a *linguagem*. E aqui no sentido de conjunto de *símbolos*, *signos* que acessam nosso mapa conceitual e permitem que comuniquemos um ao outro a respeito do mundo. Em resumo:

dizer que elas interpretam o mundo grosseiramente da mesma maneira e podem se expressar, seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo de forma que serão compreendidas uma pela outra.”

¹³ “Linguagem então fornece um modelo geral de como cultura e representação funcionam, especialmente no que ficou conhecido como a abordagem *semiótica* – semiótica sendo o estudo da ciência dos signos e seu papel generalizado como veículo de significados na cultura.”

¹⁴ “Porque interpretamos o mundo basicamente de forma similar, somos capazes de formular uma cultura compartilhada de significados e assim construir um mundo social onde habitamos juntos.”

To put it simply, culture is about shared meanings. Now, language is the privileged medium which we 'make sense' of things, in which meaning is produced and exchanged. Meanings can only be shared through our common access to language. So language is central to meaning and culture, and has always been regarded as the key repository of cultural values and meanings. (HALL, 2001)¹⁵

O autor não esgota o assunto com essa simplória explicação, mas para o momento essa introdução a suas ideias sobre cultura e representação são suficientes para que possamos avançar na discussão. Dado que compartilhamos a forma como significamos o mundo e trocamos ideias através de uma linguagem também compartilhada, um veículo que seja capaz de comunicar a todos nós se torna possível. A cultura da Mídia referencia basicamente esse complexo de produtos culturais distribuídos por veículos midiáticos que colabora diretamente na forja das identidades sociais modernas,

Para Douglas Kellner a cultura da mídia já não pode mais ser separada da cultura ocidental de um modo geral. A formação do indivíduo passa por muitas horas de exposição aos mais diversos programas midiáticos que colaboram na formação de “senso de classe, etnia ou raça, nacionalidade, sexualidade, de “nós” e “eles”.” (KELLNER, p. 1). Em *Media Culture*, Kellner faz um apanhado do desenvolvimento dessa cultura nos Estados Unidos, apresentando exemplos de como obras culturais como filmes e programas televisivos podem moldar a percepção de determinados grupos ou gerações inteiras sobre a condição social que os cerca:

Media Culture in the United States and most capitalist countries is a largely commercial form of culture, produced for profit, and disseminated in the form of commodities. (KELLNER, p.16)¹⁶

¹⁵ “Para simplificar, cultura trata de significações compartilhadas. Linguagem é o meio privilegiado pelo qual ‘fornecemos sentido’ e onde significados são produzidos e compartilhados. Significados só podem ser compartilhados pelo nosso acesso comum a linguagem. Logo, linguagem é central para significado e cultura, e sempre foi mesmo como a chave repositória de valores culturais e significados.”

¹⁶ Em tradução livre: Cultura de Mídia nos Estados Unidos assim como na maior parte dos países capitalistas, é uma forma de cultura amplamente comercial, produzida para lucrar, e distribuída em forma de *commodities*.

Essa afirmação evidencia o que se pode chamar uma esquizofrenia da cultura de mídia: os produtores executivos buscam realizar projetos que possam gerar o maior lucro, o que no caso de produtos culturais significa um maior número de espectadores. Para isso buscam produtos de “maior denominador comum” que não causarão ofensa a uma maior parcela dos possíveis consumidores, atraindo assim um público alvo maior. Tal limitação fornece produtos culturais de atrativos comuns, criticados em geral por uma falta de aprofundamento nos assuntos tratados ou até mesmo uma uniformidade artística. Porém, justamente a necessidade de atrair o maior público possível obriga os produtos da cultura de mídia a replicarem a experiência social, evidenciando aspectos que podem gerar a quebra de convenções e fomentar críticas sociais.

Isso permite, segundo Kellner, que a cultura de mídia se encaixe em meio a uma disputa de classes onde, ao mesmo tempo em que a cultura de mídia expõe os interesses das classes detentoras dos conglomerados midiáticos, seus produtos, em um esforço de atingir maiores públicos, revelam as articulações de classes e grupos em disputa, gerando “forças de resistência e progresso”. (KELLNER, p.17).

Consequently, media culture cannot be simply dismissed as a banal instrument of the dominant ideology, must be differentially interpreted and contextualized within the matrix of the competing social discourses and forces which constitute it. (KELLNER, p. 17).¹⁷

Logo, os esforços de análise e interpretação das obras audiovisuais inseridas no universo da cultura de mídia apresentam uma grande importância social na medida em que expõe esses discursos antagônicos presentes nas obras e buscam de que maneira esses discursos atingem o público alvo de tais produtos, e a sua influência na dinâmica social. Para tal interpretação, os estudos culturais apresentam boas ferramentas de significação da experiência social através da produção cultural, atrelada a uma exposição, pelos estudos da cultura de mídia, dos

¹⁷ “Consequentemente, a cultura de mídia não pode simplesmente ser desconsiderada como instrumento banal da ideologia dominante. Deve ser interpretada diferencialmente e contextualizada dentro da matriz dos discursos sociais e forças contestantes que a constituem.”

caminhos e formas que um produto cultural pode agir dentro da sociedade. Como afirma Luciana Lazzarini em sua dissertação:

Uma das premissas básicas dos estudos culturais é a necessidade de analisar a cultura no âmbito das relações de poder, e não como uma esfera que se limita a refletir as determinações econômicas, constituindo, portanto, um espaço de negociação, inovação e resistência. Tanto Hall quanto Willians, ao discutirem o conceito de cultura, afastam-se de um idealismo que considera este campo um reflexo das relações materiais de uma ordem social. Com isso, as práticas culturais são compreendidas como práticas materiais, o que nos leva a observá-las como elementos de um processo social material. (LAZZARINI, p. 21, 2005).

Como práticas materiais, os produtos da cultura fornecem um extenso campo de pesquisa, pois não apenas o conteúdo pode ser reinterpretado, mas também a sua estética, estilo e repercussão frente a seu público. As imagens fílmicas, como afirmado anteriormente, possuem um grande alcance de público, pois se apresentam como “signos que pretendem toda a identidade da coisa representada [...] Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência”¹⁸ Expõe assim, com uma forma que pretende maior precisão em relação ao representado do que o possível em outras obras culturais, as vicissitudes do social verificadas sob a lente do cinema.

É preciso, porém, estar atento às problemáticas de se transferir uma realidade social para o mundo do filme, uma vez que, mesmo pensados enquanto documentários que exploram a realidade, as imagens fílmicas são manipuladas e produzidas por um aparato cultural permeado de ideologias e sujeito à lógica de dominação e subordinação presentes na sociedade. Um aparato teórico das formas de construção de personagens e tramas fílmicas, assim como uma colaboração da semiótica enquanto teoria de cinema buscam corrigir essas prováveis extrapolações na interpretação do real no filme. Ao longo do trabalho, colaborações da semiótica e de teorias da montagem e produção do cinema surgirão quando necessárias. Vamos agora adentrar o mundo dos referidos filmes no próximo capítulo.

¹⁸ NOVAES, S. In HIKIJI (et.al.)(orgs), p. 49.

3. HERÓIS-VILÕES

3.1 O que é herói?

Para delinear a leitura desse capítulo, é importante definir agora a categoria **Herói** que será utilizada. Responder a questão *O que é herói?* É um trabalho complexo, visto que, como signo da linguagem humana, o termo permite várias apropriações em diferentes contextos e mapas culturais. Ao invés de debater essa questão, busco formular aqui uma definição de herói que seja satisfatória ao trabalho. Para isso, os textos de Umberto Eco em “O Super Homem de Massa” iniciam a discussão.

Em “Assim falava Zaratustra”, Nietzsche estabelece a criação de um super-homem, excepcional em relação ao homem comum, o *ubermensch*. Essa alegoria e a crítica dela por Gramsci embasam a discussão de Eco sobre os heróis de romance popular, chamados aqui de heróis cavaleirescos. Em seu capítulo sobre *I Beat Paolli* o autor busca justificar a colocação desse romance na descrição do então dito romance popular, e não na categoria de romance histórico. Para tal, realiza uma descrição sucinta dos dois onde diz:

Portanto, o romance histórico, além do velho apelo à “verdade histórica”, é um romance de fundo exortativo, no qual predominam propostas como modelos positivos, várias virtudes. [...] O romance histórico é filho de uma poética bastante cônica de si mesma, e continuamente se questiona sobre a própria estrutura e a própria função. (ECO, p. 80)

Enquanto:

O romance popular [...] nasce como instrumento de entretenimento de massa e não se preocupa tanto em propor modelos heroicos de virtude, quanto em descrever com certo cinismo características realistas, não necessariamente ‘virtuosos’, como os quais o público possa tranquilamente identificar-se para daí extrair as gratificações a que nos referimos. (ECO, idem)

Sobre esse diz ainda:

De fato, o romance popular não inventa situações narrativas originais, mas combina um repertório de situações 'tópicas' já reconhecidas, aceitas, amadas por seu público. (ECO, p. 81)

Essas categorizações são importantes para buscar situar as narrativas trabalhadas, e assim os personagens, como veremos a seguir. Por hora basta dizer que o herói cavalheiresco se aproxima muito mais de seu público, que acredita poder reproduzir suas virtudes, uma vez que pode compartilhar de seus vícios. A humanização do personagem heroico na narrativa popular confere a sua representação uma qualidade realista que produz identificação com o personagem, cara aos romances populares que evocam atingir os grandes públicos. Eco cita um ensaio realizado por Jean Tortel com a finalidade de aplicá-lo ao romance *I Beat Paolli*, onde estabelece estruturas típicas de um romance popular. Em resumo:

Nele temos sempre um universo maniquê submetido a duas ações opostas do bem e do mal. A sociedade, sempre conturbada, está todavia sempre em equilíbrio. De um lado estão os que sofrem, sofrendo seja a ação criminosa dos prevaricadores seja a ação corretiva dos benfeitores, passivamente. [...] No fim das contas, a luta ainda que possa salvá-los ou perdê-los não lhes diz respeito. É questão que diz respeito aos heróis e protagonistas.

Contra os oprimidos e inocentes ergue-se o grupo dos dominadores, sejam eles maus ou bons. As vezes o dominador pode provir das classes mais miseráveis [...] Em todo caso, [...] não se afirma como humilde que defenda as virtudes da própria classe: é envolvido pela classe superior e dela assume os modos e a ideologia.

Os dominadores, lutem eles pelo bem ou pelo mal, usam os mesmos métodos de luta: métodos anti-sociais, [...] A justiça deve triunfar ainda que usando o punhal, [...] é o dominador que se arvora em fonte da justiça e não a justiça, como lei da sociedade, que determina os movimentos do dominador. (ECO, p. 85-86)

Existe ainda outro aspecto importante a ser considerado, sobretudo no caso de *Tropa de Elite*, a sociedade secreta:

O ser uma sociedade confere-lhe por vezes a aparência legalista de pacto social, mas o fato de depender do projeto do herói qualifica-a efetivamente como artifício através do qual este amplia o raio de seu

poder ao invés de fundamentar-lhe a legitimidade. Esteja ela a serviço do vilão ou do justiceiro, a sociedade secreta pouco muda suas características formais [...] ou os métodos nele empregados. (ECO, p.87)

Nesses termos, existe uma clara ambiguidade na condição de herói cavaleiresco, pois embora tenha sua missão de luta pela justiça e contra o mal enraizada, sua constituição e seus métodos são comuns com aquele que busca enfrentar. O *ubermensch* de Nietzsche é também um dominador, em suas diversas apropriações, não está necessariamente relacionado a uma categoria de herói, visto que é impiedoso e caminha em uma amoralidade que desrespeita as normas sociais. Sua figura já foi relacionada, por exemplo, ao capitalista selvagem. Temos então a figura do homem viril, que se destaca das massas por sua missão de motivações quase divinas, e para se realizar em sua condição, extrapola os parâmetros da lei e da ordem social, apoiado pela sociedade secreta da qual é expoente. O que diferenciará a posição do dominador entre herói e vilão será a *Arete*.

O historiador Werner Jaeger discute a questão da *Arete* intimamente ligada a uma qualidade de nobreza advinda das sociedades europeias medievais. Aquele que possui *Arete*, é nobre de condição e de espírito, aspira à honra e as glórias da luta pela causa da justiça e do bem. Possui a força e a destreza necessárias ao dominador, a conjugação de nobreza e bravura militar. (JAEGER, 1995). A diferenciação categórica de certo e errado é crucial para esse entendimento. Esse herói apresenta as características do super-homem de Nietzsche, a identificação dos heróis cavaleirescos e o distanciamento de seu opositor, visto que a *Arete* que possui guia suas ações em nome da justiça:

De certo modo pode-se dizer que a arete heróica só se aperfeiçoa com a morte física do herói. Ela reside no homem mortal, ou melhor, ela é o próprio homem mortal; mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, isto é, na imagem da sua arete, tal como o acompanhou e dirigiu na vida. (JAEGER, p. 25. 1995)

A determinação de um herói então passará pela virilidade machista, atrelada a um sentido de compromisso com a característica de dominador

impiedoso, e pela condição de nobreza, de destinação a glória e a missão da justiça por parte de um indivíduo destoante das massas. A localização dessas características no personagem, a ponto de gerar a identificação do herói cavaleiresco passa pela construção desse personagem em tais moldes e do público e momento em que ele é apresentado. Passemos para a apresentação das narrativas dos filmes aqui analisados para dar continuidade à discussão.

3.2 Nascimento.

“Para certas pessoas a guerra é a cura. A guerra funciona como uma válvula de escape. Pressão aumenta em casa, o pau canta na rua. Comigo foi sempre assim.”

Coronel Nascimento.

TROPA DE ELITE.

Antes do início do filme, uma epígrafe: *A psicologia social desse século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra. Stanley Milgran (1974) – Psicólogo Social Americano.* Em seguida, flashes de luzes e corpos dançando intercalado com os nomes dos atores principais em letras vermelhas sob fundo negro, cada corte de imagem sincronizado com as batidas do “Rap das Armas”¹⁹, conferindo uma sensação de interrupção do baile pelos créditos. Um prenúncio da interrupção que a festa sofreria. Após a frase *Fé em Deus, DJ!* Uma tomada superior do baile, localizando o espectador no tempo do filme, Rio de Janeiro, 1997.

No baile, diversos traficantes dançam e exibem o pesado armamento que possuem. A cena acompanha a narração de Capitão Nascimento *“A minha cidade tem mais de 700 favelas, quase todas dominadas por traficantes armados até os dentes. É só nego de R15, Pistol Uze, HK e por aí vai. No resto do mundo esse tipo de armamento é usado na guerra. Aqui, são as armas do crime.”*²⁰ Dois elementos do filme são identificados aqui. Em entrevista ao programa Jô Soares quando do lançamento do filme *Tropa de Elite 2*, o diretor José Padilha afirma que a narração do primeiro filme foi modificada após o término da edição.²¹ Wagner Moura não seria o narrador inicial do filme, mas devido à importância que seu personagem tomou ao longo da trama, o foco da história foi modificado. O filme conta a história dos aspirantes Neto e Matias, porém o protagonista é Capitão Nascimento. Outro

¹⁹ Consultar Anexo I na pág. 73 desse trabalho.

²⁰ As transcrições de diálogos e narrações serão feitas de forma literal, respeitando a linguagem utilizada no filme, contendo gírias, palavras de baixo calão e erros de gramática ou coloquialismos.

²¹ Consultar referências na p. 75 desse trabalho.

elemento é o antagonista, o vilão, o tráfico de drogas. A impessoalidade com que são tratados os traficantes é proposital. Nessa perspectiva seus rostos e suas histórias não tem importância. São agentes e vítimas de uma lógica que é, desde então apresentada como a vilã maior da trama, evidenciada pela epígrafe e representada pelas armas. Em três minutos de filme temos dados os elementos básicos para a formulação de uma história de herói genérica: Uma cidade problemática, um vilão sem rosto, representativo de um modelo de antagonismo a moral e a paz da cidade, e um herói psicótico, que se refere ao espaço como “minha cidade”.

Uma viatura policial sobe o morro em meio a moradores que caminham em direção ao baile. A narração continua: *“Um tiro de 762 atravessa um carro como se fosse papel, e é burrice pensar que, numa cidade assim, os policiais vão subir favela só pra fazer valer a lei. Policial tem família, amigo. Policial também tem medo de morrer.”* A comunicação direta com o espectador na linguagem coloquial, no uso dos termos “amigo” e “parceiro” aproxima o diálogo. O capitão quer se fazer entender, busca se justificar frente aos acontecimentos que testemunharemos pelas próximas duas horas. Neto e Matias se escondem e apontam as armas para o baile, onde Fabio é levado por outros policiais. Trata-se de uma vingança contra Fabio, da parte dos próprios policiais. A fim de salvar o amigo, Neto dispara contra o baile. Inicia-se um tiroteio. O BOPE²² será chamado. Muitas pessoas morrerão. A polícia se utiliza do espaço da favela onde, por conta do tráfico armado, é um território desenhado fora dos limites da lei para resolver seus problemas que também extrapolam esses limites. A favela é a porta dos fundos, o rio corrente ou a floresta deserta onde a máfia deposita seus corpos e seus crimes.



²² Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro.
<http://www.policiamilitar.rj.gov.br/bope/>

Nascimento enquanto narrador é enfático em esclarecer as diferenças entre a polícia convencional e seu batalhão. *“Na teoria a gente faz parte da polícia militar. Na prática, o BOPE é outra polícia. O nosso símbolo mostra o que acontece quando a gente entra na favela. E a nossa farda não é azul, parceiro. É preta.”* O BOPE chega ao local do tiroteio, já posicionado em formação de guerra e sobe o morro enquanto Capitão Nascimento impede a entrada de outros “convencionais” no campo de batalha com um de seus bordões, amplamente utilizado pelo público do filme *“Não vai subir ninguém!”* Apresentação do protagonista pelo próprio narrador e corte para o nome do filme. Créditos restantes, ao som de “Tropa de Elite” da banda Tihuanna.

Enquanto elabora a narrativa de Matias, Nascimento apresenta os primeiros sinais de sua “psicopatia”. É um policial que opera em extremos. Seu pragmatismo ao falar sobre os traficantes e a sobre a postura exigida de um policial frente a eles é radical. Seu extremismo afeta sua vida pessoal, no relacionamento com a esposa e posteriormente com o filho, afeta sua saúde física e mental. A desconstrução da empatia para com o próximo é um reflexo dessa condição de radicalismo, advinda da postura profissional de Nascimento, porém não completamente forjada por ela.





É interessante pontuar como as marcas de separação entre as esferas pessoal e profissional de Nascimento ocorrem através da própria *mise en scène*, na modificação da luz, das cores – noturna, escurecida para um colorido em tons de azul e verde iluminados pela luz do dia em casa, mostrando que trabalhou durante todo o período noturno –, e dos posicionamentos de câmera relativos aos locais onde as duas esferas são exibidas. Porém, outra marca nítida e diferenciada é a própria atuação de Wagner Moura, sua expressão corporal enquanto no uniforme do BOPE é ereto, rígido, sua fisionomia séria e sua voz firme. Quando em casa após o trabalho, ele caminha com os ombros baixos, expressão cansada e voz falha ao dizer à esposa que precisa retornar ao trabalho. A culpa de não passar o tempo que julga necessário com a família, em colocar sua vida em risco no exercício da profissão, se expressa em sua voz. Ele aparenta ser mais baixo. Essa construção demonstra basicamente uma partição óbvia de sua personalidade, como se outra identidade surgisse. Em casa é Beto, no trabalho é Capitão Nascimento, se assemelha com as construções de identidades anônimas heroicas. Além disso, gera uma identificação primária com o espectador de classe média comum, que se vê representado em seu cansaço e sua dificuldade de separação entre trabalho e ambiente doméstico.

Em cena próxima, o batalhão de Nascimento invade uma favela, já parte da *Operação Papa*²³, encontra um grupo de estudantes da universidade

²³ O filme se passa durante uma operação que de fato aconteceu na cidade, quando o Papa João Paulo II tem visita marcada ao Rio de Janeiro e pretende passar a estadia próximo a um complexo de favelas dominadas pelo crime organizado.

próxima, e um grupo de traficantes armados com quem negociavam drogas de forma descontraída. Nascimento, em meio a uma crise de pânico evocada pelo estresse, é invadido pelos problemas da esfera pessoal. O medo da morte com as proximidades do nascimento do filho paralisam o capitão, que por um momento hesita na operação que considera “uma burrice”. Tem início um dos momentos mais violentos do filme, no qual o batalhão mata traficantes, o Capitão tortura o “fogueteiro” – criança responsável por avisar a presença da polícia na favela aos traficantes – por informações, espanca e xinga os estudantes. A tensão é latente. Sem dúvida a opinião do personagem é aquela exposta, porém suas ações são agravadas por conta do estresse, ou assim ele tenta convencer o espectador, uma vez que narra o filme. A combinação desses fatores confere a cena uma carga emocional e tensa exacerbada, permitindo ao espectador vivenciar junto com Nascimento a complexidade de seus sentimentos e exorcizar seus demônios no trabalho.



Aos 35 minutos a trama de Nascimento começa a desenrolar para o momento de onde o filme começa. Sua confusão e imersão na dicotomia entre vida profissional e vida social o levam ao momento em que encontra Matias e Neto, que serão, segundo ele, sua passagem de saída do BOPE. Em termos de trama, a construção da narrativa não é linear, mesmo assim, permite uma organização lógica dos fatos de forma simples e sutil, sem a necessidade de demasiadas explicações diretas. Para uma obra audiovisual que busca atingir o grande público, essa narrativa é atrativa, pois insere o drama, a tensão e a antecipação responsáveis pelo sentimento de buscar a continuidade da trama, porém o fácil entendimento de seus elementos.

Após a crise de estresse, Beto passa por um momento de fragilidade que mais uma vez influencia suas atitudes da esfera profissional. Embora seja questionável essa contínua separação entre profissional e pessoal em personagens construídos de forma esférica como Nascimento, para efeitos de análise propostos aqui, essa repartição facilita a compreensão dos aspectos da narrativa sobre o personagem que explicitam sua identidade heroica, na representação de um agente social identificável no mundo real. As particularidades desses elementos da narrativa serão discutidas aprofundadamente no próximo capítulo.



Quando Matias e Neto se formam no curso, Neto é escolhido por Nascimento por ter “a polícia no coração”, o que não significa nada mais do que Neto compartilhar do extremismo e obsessão no exercício do trabalho que possui o chefe. Porém, durante uma reviravolta da trama, Matias é assassinado por traficantes. Em vista da provável impossibilidade de deixar o BOPE, a relação do

início do filme se inverte e agora, a dimensão policial de Nascimento invade a vida pessoal de Beto, que se torna explosivo em casa. Seu compromisso com a missão do BOPE, com o trabalho aparenta que o policial vence a confusão interna do personagem. A batalha já era vencida, porém a gravidez de Rosane faz Nascimento questionar seu estilo de vida. Agora não pode mais. O fanatismo no trabalho ira lhe custar a família.

A narração também apresenta diversas noções da ideologia de Nascimento, quando ele expõe suas opiniões sobre outras ações onde ele não está presente. Um exemplo é a passeata da paz, onde Matias investe contra o estudante que considera responsável pela morte de seu amigo. Durante a ação, Nascimento diz: “*O Matias não tava só vingando a morte do amigo. Ele tava se transformando em um policial de verdade.*”. Nascimento, que embora possua as emoções afloradas, deve manter seu foco na missão, utiliza o sentimento de vingança de Matias para prepará-lo para a sua substituição, lugar que seria de Neto.

A câmera que se suja do sangue e se movimenta nervosamente ao longo da ação final é como se sujasse o expectador com o sangue daquele jovem, que como a epígrafe demonstra, sofreu influencias coercitivas para estar onde está. O espectador que se senta no cinema, entretido com as piadas, a ação, o drama do filme, é retirado de seu conforto, é incomodado pelo sangue que borra a imagem. Ao final, quando executa ‘baiano’, Matias executa também o espectador.



TROPA DE ELITE 2 – O Inimigo Agora é outro.

O título do filme sugere que o mesmo herói do primeiro filme irá se opor a outro inimigo com as mesmas armas, da mesma forma. Porém não é apenas o inimigo que é outro. O herói é outro e o tom da narrativa é outro. *Tropa de Elite 2* mais uma vez inicia com uma epígrafe ácida: “*Apesar de possíveis coincidências com a realidade, esse filme é uma obra de ficção*”. Abre o quadro para sons de munição e armas sendo montadas, enquanto Nascimento, envelhecido e preocupado, sai de um hospital e é emboscado, tendo o carro alvejado no meio da rua. A narração que “retira palavras da boca” do espectador: “*Pode parecer clichê de filme americano, mas é na morte a gente entende a vida. Eu dei muita porrada em viciado, esculachei muito policial corrupto, mandei um monte de vagabundo pra vala. Mas não foi nada pessoal. A sociedade me preparou para isso. E missão dada parceiro, é missão cumprida.*” A cena é um clássico ‘clichê’ de filmes policiais e *gangster* americanos, em continuidade com a acidez da epígrafe, pois o primeiro filme sofrer críticas por possuir uma equipe cenográfica holywoodiana responsável pelos feitos especiais do filme. Em seguida, os créditos são apresentados ao som da música tema *Tropa de Elite*, da banda Tihuana²⁴. Os créditos são intercalados, em sincronia com a música, com cenas do primeiro filme que recapitulam o contexto que *Tropa 2* retoma.



²⁴ Após o sucesso do primeiro filme, que também utilizou a música, a banda regravou a canção com uma modificação na letra: Onde se dizia ‘muro de concreto, bom de derrubar! É tihuana, pau vai quebrar’ passa-se a dizer ‘muro de concreto, bom de derrubar! É o BOPE chegando, pau vai quebra pegar’. (Fonte: Folha UOL)

Nascimento não teve a esperada redenção na continuidade da trama. Abandonado pela esposa com o filho recém-nascido, agora ele não tem motivos para largar o trabalho, e continua no BOPE. A sequência que envolve os acontecimentos em Bangu Um se passam 4 anos antes da cena de abertura do filme, logo o espectador já está preparado para que a vida de Nascimento não tenha mudado muito, ainda lutando contra o ‘crime e a corrupção’ nas parâmetro em que o BOPE trabalha. Sobre o ocorrido em Bangu 1, Nascimento continua com suas opiniões radicais e antissociais, agora apresentando um antagonista nesse aspecto, Fraga. Os claros embates entre os dois se tornam mais tensos quando Rosane, está casada com o professor e defensor dos direitos humanos, futuro deputado Fraga. A forma como o fato é apresentado ao espectador, a montagem da cena – onde Rosane assiste Fraga na televisão condenando as atitudes de Nascimento e do BOPE, e então a câmera se aproxima, caminha pela sala seguindo Rafael, filho do casal, até apresentar o próprio Fraga sentado ao seu lado enquanto Nascimento assiste ao mesmo noticiário, sozinho – se baseia na construção [inversão] de uma situação onde o mocinho não fica com a mocinha ao final. Lex Luthor tomou Louis Lane do Super Homem. Mary Jane escolhe Duende Macabro ao invés de Homem Aranha.



A importância de Fraga para o personagem de Nascimento na trama é mostrar como as opiniões de Nascimento são, de fato, antissociais e radicais, e fica mais fácil concordar com o discurso de Fraga. Sua inserção na trama coloca em

pauta a violência policial, a forma como Nascimento e a policia veem os criminosos e as suas crenças na forma de fazer justiça. Porém, quando dos efeitos da chacina em Bangu, e Nascimento recebe o apoio popular, evidencia a própria esquizofrenia social entre acreditar nos direitos humanos de Fraga e na eliminação dos vagabundos de Nascimento.



Padilha continua trazendo elementos explorados em *Ônibus 174* para a narrativa de *Tropa 2*. A ação do BOPE em Bangu ameaça objetivos políticos e por isso, sua exoneração seria a satisfação à sociedade civil e a ausência de culpa dos elegíveis. Porém, Nascimento tem o apoio popular e por isso, é removido do BOPE para a secretaria de segurança, enquanto Matias sofre as consequências diretas e é expulso do BOPE, enviado a policia convencional. O apresentador de um programa popular de televisão afirma a introdução, na trama, de Nascimento como um símbolo contra o crime:

Eu gostaria agora de pedir um pouco mais da sua atenção telespectador, da sua atenção telespectadora [...] Governador desse estado maravilhoso que é o Rio de Janeiro: sabe o que é isso governador? Passos largos... é o que esta acontecendo com a nossa cidade, que esta caminhando a passos largos para a barbárie! Governador não exonere o coronel Nascimento porque se o senhor fizer isso, a coisa vai feder! [...] Porque o senhor vai estar dando carta branca para que eles voltem a rua, Rondem os barzinhos, as praças, as escolas oferecendo a droga pros filhos, pras nossas filhas. Governador o senhor vai transformar a nossa cidade numa enorme poça de sangue. É isso que o senhor quer? transformar nossa cidade numa poça de sangue? NÃO! Não faça isso, tome imediatamente

uma providência [...] Faca na caveira e porrada na vagabundagem!
Larga o aço, senta o dedo!

Nascimento agora acredita ter a oportunidade de lutar contra o real inimigo: o sistema, a corrupção. A trama agora evolui de um embate direto entre polícia e tráfico e se envolve nas relações políticas que formam o sistema intrinsecamente, a corrupção nos outros níveis em que ela afeta e forma o sistema defeituoso, não apenas na polícia militar, que não é mais do que também uma vítima do próprio sistema. Por conta dessa complexa narrativa, *Tropa 2* foi considerado muito menos romantizado e mais próximo da realidade do país do que o primeiro filme, com um roteiro menos preocupado em expor a violência, mas em discutir suas raízes e sua necessidade. Não é menos violento, mas a violência é removida do centro da trama, assim como o é Nascimento, o herói e protagonista.

Na esfera pessoal, o relacionamento com a esposa que marcava a diferenciação de fachada do protagonista, é agora o relacionamento com o filho, e assim, também muito mais complexo, pois Nascimento precisa lidar com o fato de que Rafael é criado por Rosane e Fraga, logo, tem o pai em um baixo conceito em decorrência da violência policial denunciada pelo padrasto. Agora, Nascimento não pode sequer tentar separar sua vida profissional da pessoal, pois sua família “fica no meio do fogo cruzado”. Ele se retira por completo dessa esfera então e “mete a cara no trabalho”, se insere completamente no Coronel, agora subsecretário de inteligência. Com isso, aumenta o aparato técnico do BOPE, acreditando ainda que seu inimigo, as raízes do crime organizado estão no tráfico de drogas realizado nas favelas, contra o qual tem guerra declarada. Outras imagens clássicas hollywoodianas formam as cenas que envolvem a ação do batalhão. “*A máquina de guerra que eu ajudei a montar quebrou o tráfico de drogas do Rio de Janeiro. Era só uma questão de tempo. Com o tráfico fora da jogada, a farra dos corruptos ia acabar. Finalmente eu ia foder o sistema.*”



É o próprio Nascimento expõe como seu ‘plano’ deu errado:

Só que na prática deu tudo errado. O que aconteceu de verdade foi em diferente do que eu planejei. [...] Foi só eu cortar o arrego do tráfico pros corruptos perceberem o óbvio. Qualquer comunidade pobre do rio de janeiro é muito mais do que um ponto de venda de drogas. O Rocha descobriu que eliminando o intermediário, o sistema faturava muito mais. [...] Toda favela é um mercado poderoso de muitas coisas compradas e vendidas. [...] Era só o dinheiro mudar de mãos que o Rocha cobrava a taxa. CPMF de bandido. Comissão dos policiais militares filhos da puta. [...] Por muito tempo eu pensei que o sistema tava ajudando o BOPE. Mas na verdade, era o BOPE que tava ajudando o sistema.

A narrativa retorna aos dias atuais, onde o agora deputado Fraga tenta instaurar uma CPI para investigar as milícias policiais que ocuparam as comunidades da cidade onde o BOPE vence o tráfico. Seu pedido é ridicularizado por ser ‘ano de eleição’. Gostaria de abrir um parêntese para explanar os usos das palavras ‘favela’ e ‘comunidade’. Noto que ao longo da trama, a palavra comunidade passa a se referir aos morros que são livrados do tráfico e ocupados pelas milícias, apontando o claro teor pejorativo que a palavra favela carrega. Essa marcação ocorre em especial no discurso de políticos. De acordo com o dicionário Michaelis, o termo favela é definido como “aglomerado de casas muito pobres ou barracos, feitos em geral de madeira e cobertos de zinco”. O Mini Aurélio define favela como “conjunto de habitações populares em geral toscamente construídas e usualmente deficientes de recursos higiênicos”. Finalmente, Silveira Bueno Mini diz sobre o termo: “Conjunto de barracos ou cortiços”. Independente das definições da língua, a carga simbólica da palavra a torna obsoleta uma vez que o espaço não é mais dominado por traficantes e agora a lei e a moral social estão instauradas. Embora Nascimento ainda se refira aos moradores como favelados, o termo caiu em desuso

ao longo da trama após a retirada do tráfico de drogas, e o termo comunidade, em geral utilizado pelos próprios moradores, se torna a referência 'politicamente correta'. Ela ocorre também como uma marca da diferenciação entre o espaço onde opera o tráfico e o espaço de operação das milícias.



A cada momento que o sistema aponta seus maiores beneficiados dentro da política e o funcionamento da milícia, o espectador se aproxima de Nascimento. Isso porque a representação dos milicianos e políticos envolvidos busca resgatar do imaginário as figuras de policiais e políticos do mundo real envolvidos em escândalos similares, expostas em jornais noticiários televisivos. E a cada momento esperamos que seja nascimento o carrasco desses novos bandidos, torcemos para que ele desarticule o sistema. Assim, sua posição heroica se fortalece, pois é dele que esperamos a resposta contra a situação caótica que se desenha na tela.

E a expectativa se cumpre. Nascimento prova suas qualidades de super-homem, encontra os responsáveis e se vira contra eles, passando cada vez mais a se aproximar do antagonista Fraga, por conta do objetivo comum. E a forma como isso ocorre mistura completamente a vida pessoal e profissional do coronel, contando com o envolvimento de seu filho e da corrupção e consequente morte de Matias. Desiludido, passa a questionar suas certezas: *“Eu vivi a minha vida inteira acreditando que a polícia podia fazer a coisa certa. De uma hora para a outra toda aquela certeza tinha ido embora.”* Nesse momento, os políticos são os ‘vagabundos’

que Nascimento estava acostumado a ‘esculachar’ na favela. No sistema eles não seriam colocados no mesmo patamar, mas Nascimento não está inserido no sistema, e nem o espectador, que tem finalmente o momento esperado em que Nascimento ‘esculacha’ o deputado Guaracy. Recordo-me vividamente das evocações e aplausos no cinema lotado enquanto o herói desfere chutes e socos no político. A catarse e a certeza de que Nascimento, embora com outras armas, continua o mesmo. Mas sua transformação estava completa. Seu fim é trágico e não há redenção, “como para dizer ao leitor que [...] ele sempre será vítima dessa contradição e que nada, nem mesmo o romance que no momento o consola poderá subtraí-lo a seu destino.” (ECO, pág. 90. 1991)

A construção do inimigo, em especial da milícia, é mais cruel e inescrupulosa do que o próprio tráfico. A milícia se volta contra a própria milícia e contra o sistema para se defender. Em comparação com a morte dos funcionários da ONG realizada por baiano no *Tropa*, o assassinato da jornalista e do fotógrafo, cometido pelos milicianos parece saído de um filme de terror, uma vítima do assassino *jigsaw*. A milícia é mais perigosa que o tráfico, pois tem o sistema a seus favor. Não existe redenção, não existe esperança. Para Nascimento, para o Rio de Janeiro e para o espectador. O futuro quase distópico que Padilha anuncia-nos deixa mais do que incomodados, revoltados ou assustados com a situação da cidade e de Nascimento ao final da trama. O herói tem o mesmo fim que sua cidade. A tragédia.

Nascimento, envelhecido e preocupado, sai do hospital onde visitava seu filho e é emboscado, tendo o carro alvejado no meio da rua. Milicianos tentam executá-lo, porém o herói tem seu batalhão ao seu lado e escapa. No depoimento na CPI, o último desabafo deixa o gosto amargo na boca do espectador:

O meu nome é Roberto Nascimento. Sou tenente-coronel da PM do Rio de Janeiro, e dediquei 21 anos da minha vida a polícia. De modo que não é fácil o que eu vou dizer aqui agora, mas a verdade é que a PM do Rio tem que acabar. Quando meu filho tinha dez anos ele me perguntou por que meu trabalho era matar. O meu filho Rafael que tá agora no hospital vítima de um tiro de pistola. E eu não sei responder a pergunta dele. Eu tenho 21 anos de polícia e não sei dizer porque

eu matei ou por quem eu matei. O que eu posso afirmar com certeza senhores deputados, é que policial não puxa esse gatilho sozinho. Deputado Fraga, metade dos seus colegas aqui nessa casa deveria estar na cadeia. [...] Aqui tem uns seis ou sete de ficha limpa. Deputado Fortunato o senhor é chefe de uma das maiores organizações criminosas dessa cidade, o senhor age em parceria com o comandante, ex-comandante da PM do estado do Rio, ex secretário de segurança senhor Guaracy Novaes, um dos piores bandidos que eu tive o desprazer de conhecer na minha vida como policial. E eu posso afirmar aqui senhor deputado, que o governador do Estado do Rio de Janeiro está envolvido diretamente nos crimes investigados aqui por essa casa. Eu afirmo que o governador do Estado está envolvido nos crimes investigados pelo deputado Diogo Fraga. Deputado Fortunato, o senhor é mandante de mais de vinte assassinatos na zona oeste da cidade, entre eles, o senhor é o mandante do assassinato do meu amigo e capitão da polícia militar, André Matias.

E assim como Tarantino que proporciona à população mundial a catártica experiência de explodir Adolf Hitler em seu *Bastardos Inglorios*, Padilha coloca na prisão convencional um deputado estadual corrupto. Porém, Nascimento ainda não acabou de apontar os culpados, e nem todos recebem o castigo que esperaríamos. Ele agora, como o herói consolidado da trama, faz do espectador seu interlocutor, e diretamente *pergunta* “*Quem você acha que financia tudo isso? É... E custa caro, muito caro [...] pra mudar as coisas ainda vai demorar muito tempo. O sistema é foda. Ainda vai morrer muito inocente.*” As imagens panorâmicas da Esplanada dos Ministérios em Brasília, fechando na Bandeira Nacional, corte para Rafael acordando no hospital.

3.3 O Cavaleiro das Trevas

"People need dramatic examples to shake them out of apathy and I can't do that as Bruce Wayne. As a symbol I can be incorruptible, I can be everlasting."

Bruce Wayne

BATMAN BEGINS

A primeira sequência de *Batman Begins* apresenta Bruce Wayne e uma amiga (Rachel Dawes) brincando no quintal de uma enorme mansão. Bruce se desequilibra, caindo em uma antiga fossa que abriga um bando de morcegos. Assustado o menino se protege do ataque com as mãos. Um corte seco para o rosto assustado de Bruce, já adulto, acordando em uma cela de prisão. Era um pesadelo. Esse *flashback* em forma de sonho diz desde já os motivos de Bruce para utilizar a forma de um morcego em seu uniforme, fato que será discutido por ele e seu mordomo Alfred em cena posterior.

A sequência seguinte já demonstra diversos aspectos da personalidade física e mental de Bruce que serão importantes para a sua transformação em Cavaleiro das Trevas. Ele entra em uma briga no refeitório da prisão. Um de seus opositores diz: *Você está no inferno homenzinho, e eu sou o demônio*. Para o qual Bruce responde: *Você não é o demônio, você é treinamento*. Assim inicia um violento confronto físico contra diversos presos. Na cena, sua força e disciplina física são expostas, assim como seu temperamento obsessivo. A briga acaba quando Bruce é retirado pelos guardas que alegam que os outros presos precisam de proteção contra ele. Na solitária, Bruce encontra o misterioso Ducard, que afirma trabalhar para um homem chamado Ra's Al Ghul. Ele introduz a Wayne a missão da Liga das Sombras. Segue parte do diálogo:

Bruce: And what path can Ra's Al Ghul offer?

Ducard: The path of a man who shares his hatred of evil, and wishes to serve true justice. The path of the League of Shadows.

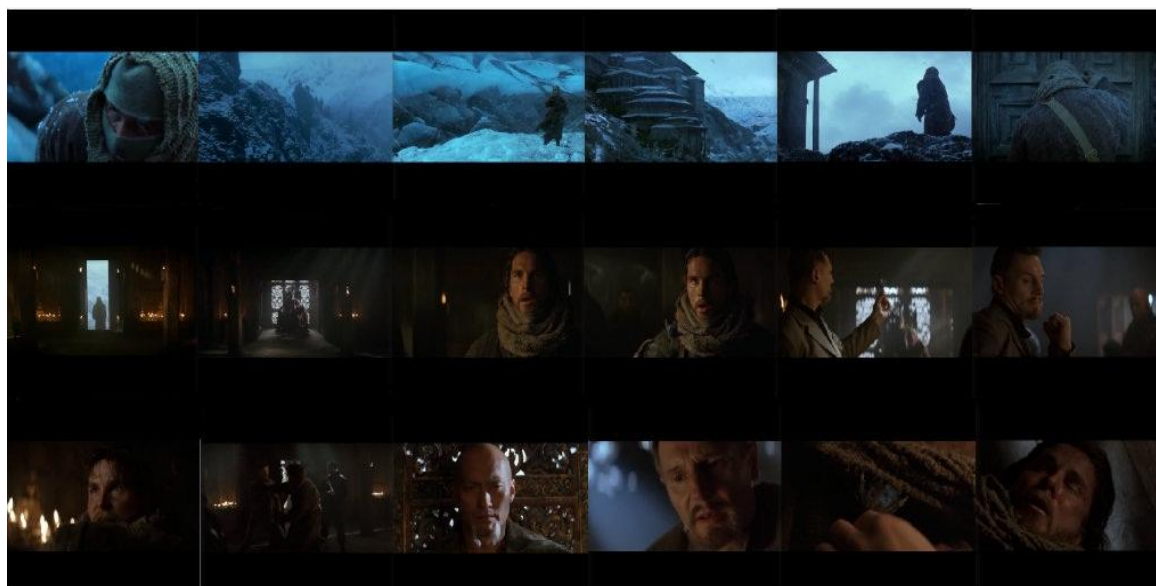
Bruce (em tom de desdém): You're vigilantes.

Ducard: No, no, no. A vigilante is just a man lost in the scramble for his own gratification. He can be destroyed or locked up. But if you make yourself more than just a man, if you devote yourself to an ideal and if they can't stop you, then you become something else entirely.

Bruce: Which is?

Ducard: A legend, Mr. Wayne.

Para conseguir o treinamento junto à liga das sombras, Bruce deve merecer. O caminho até o local só poderia ser conseguido com verdadeira determinação e certo desprendimento da própria vida. Bruce deve aceitar o risco de uma possível morte no caminho para mostrar seu empenho em pertencer ao grupo e seus princípios, típico movimento da sociedade secreta descrita por Eco.



Ele tem outro *flashback* que se segue do momento do ataque dos morcegos onde é resgatado por seu pai, e se desenvolve até o momento em que a criança assiste ao assassinato de seus pais por um ladrão na saída da ópera.²⁵ Na delegacia, o comissário de justiça diz ao assustado Bruce: *Boas notícias. Nós o pegamos, filho*. Sempre que assisto ao filme a cena me gera revolta. Como pode alguém acreditar que uma criança que acaba de perder os pais pode considerar boa

²⁵ Ao final da trama, Bruce descobre que o assassinato havia sido encomendado por Ra's Al Ghul, pois o pai de Bruce tentava "salvar" Gotham, cidade que, de acordo com a Liga das Sombras, estava fadada ao declínio e extinção.

notícia a prisão do culpado? Como isso muda a situação de órfão traumatizado do garoto? Inferências a respeito do aspecto psicológico de Bruce trabalhado no filme poderiam afirmar que aquele momento molda o futuro comportamento do garoto de buscar na vingança contra o criminoso o consolo pela morte dos pais. Sendo a cena parte da própria história contada por Bruce, o fato teve sua relevância na formação da personalidade do jovem. Em conversa com Alfred, Bruce chora afirmando que seu medo, motivo pelo qual saíram mais cedo da ópera, foi o pivô da morte do casal. Corte para o momento presente onde Wayne conta a história de sua infância à Ducard. Em pouco menos de 20 minutos de filme estão dadas as condições primeiras que, adicionadas aos princípios e treinamentos da Liga das Sombras, levam Bruce ao Batman. Essas condições, em uma tentativa de embasamento histórico ao super-herói, também o humanizam em certo sentido, mostrando a raiz de sua obsessão por justiça, honestidade, perfeição física e sua aversão às armas de fogo.

Seguem-se os *flashbacks* enquanto Bruce conta a Ducard e ao espectador sua história. Agora para um momento em que retorna a Gotham para assistir ao julgamento da condicional do assassino de seus pais, e planeja realizar a vingança por conta própria, provocando uma conversa com a amiga de infância, Rachel, que permite a Bruce mudar o foco de seu ódio pela morte dos pais do assassino – que acaba sendo morto pelo crime organizado – para o próprio crime organizado. Em um momento epifânico, Bruce joga fora a arma de fogo que carregava e busca confrontar Falcone. Em seguida decide sair da cidade para compreender a mente criminosa. Isso o leva ao momento presente, com a Liga das Sombras.

Bruce: What if I do Rachel? My parents deserved justice.

Rachel: You're not talking about justice, you're talking about revenge.

Bruce: Sometimes they are the same.

Rachel: No, they are never the same Bruce. Justice is about harmony. Revenge is about making yourself feel better.

Rachel: Falcone may not have killed your parents Bruce, but he is destroying everything they stood for.



Falcone: Look around you. You'll see two councilmen, an union official, a couple off-duty cops and a judge. Now I wouldn't have a second's hesitation of blowing your head off in front of them. That's power you can't buy. That's the power of fear.

Bruce: I'm not afraid of you.

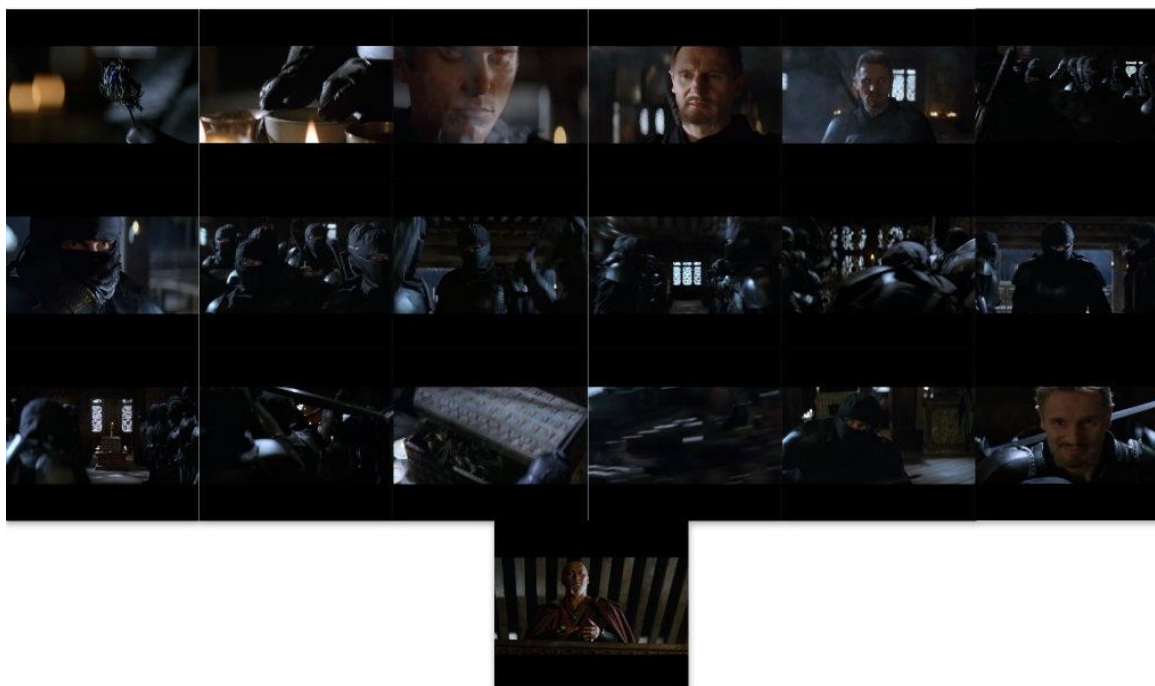
Falcone: That's because you think you've got nothing to lose. But you haven't thought it through. You haven't thought about your lady friend in the DA's office. You haven't thought about your old butler.

This is a world you will never understand. And you always fear what you don't understand.

Algumas considerações são necessárias até aqui: A Liga das Sombras, a cada passo de Bruce no treinamento, se manifesta como um grupo que prega a justiça soberanamente, pautada em uma obsessão doentia, sem misericórdia e sem perdão. Fica claro que, para que Bruce se torne o herói que viria a ser, algum confronto com o grupo ninja será necessário. Assim, o herói é separado desse coletivo como alguém que sabe entender justiça honesta do fanatismo cego. Sua individualização dentro do grupo é crucial para o seu entendimento enquanto herói, uma vez que o grupo, representado por Ra's Al Ghul, se torna então o verdadeiro inimigo da cidade de Gotham. Batman é um super-herói solitário, desprovido de um arcabouço coletivo onde suas ações são suplantadas. Desde o princípio as atitudes de Bruce caminham para essa configuração. Como afirma Moacyr Cirne:

O que interessa aqui, sobretudo para nós, é problematizar o herói solitário que, com sua neurose extremamente obsessiva, paradigma do perseguidor/perseguido, constrói em torno de seus fantasmas aquilo que é nomeado por Maria Rita Kehl como "o imaginário da paranoia" (Kehl, 1996, p. 110). Neste sentido, nada mais paranoico do que os mundos narcisisticamente delirantes do *Super-Homem* e do *Batman*, por exemplo. São mundos que promovem a "cultura do

narcisismo" em sua vertente psicológica mais exarcebada. (CIRNE, 1997.)



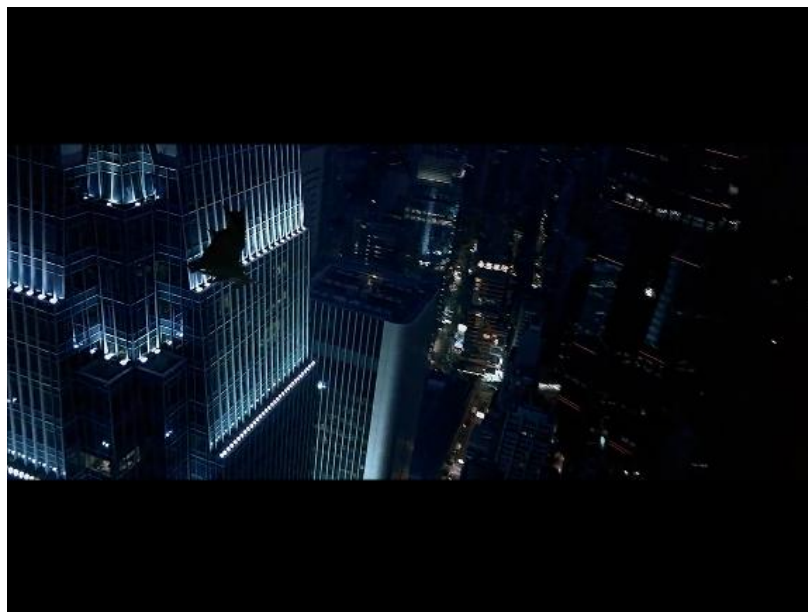
Essa psicologia de Bruce em sua paranoia começa a montar seu descolamento com a realidade normal e o seu envolvimento com uma máscara de justiça e proteção em relação à Gotham que irão, não apenas criar o Justiceiro Noturno, mas também levar Bruce a perder-se em seu alter-ego. A máscara aqui é um elemento crucial. A justificativa básica de toda história de super-herói mascarado é a proteção da própria identidade contra represálias aos outros envolvidos. Porém, essa explicação simplista não dá conta da maneira como Wayne é invadido pela fachada criada e reflete nela aspectos de sua personalidade que são condenados ou mal vistos socialmente. Mas voltaremos a esse assunto. Em muitos casos o distanciamento entre as personalidades do homem e da máscara são estritamente marcados por tom de voz, posicionamento corporal entre outros. Bruce – e também Nascimento – não são diferentes. Sua caricatura de *playboy* milionário sem nenhuma preocupação com a vida real na cidade é construída como um álibi para seus hábitos noturnos e misteriosos. Mas Bruce se afasta em seu íntimo, cada vez mais dessa caracterização quanto se aproxima de ser Batman em seu interior. Uma analogia possível se encontra nos escritos de Umberto Eco especificamente sobre o Conde de Monte Cristo:

Certamente é impressionante como o artesão Dumas, percebendo ter em mãos um tema romanesco já auto-suficiente (...), desloca a tônica da Vingança para a Vontade de Poder e desta para a Missão. Isto é, Monte Cristo, pronto para a vingança graças ao tesouro do Abade Faria, começa a entender que não é mais um vingador, mais um justiceiro, porque possui a liberdade e a ausência de determinações. (ECO, p. 101.)²⁶

Assim montadas as bases a respeito da formação de Bruce Wayne enquanto o mascarado Batman, entramos na discussão de outros aspectos de sua relação com a cidade de Gotham e seus inimigos. Embora o aspecto da corrupção na cidade seja tema em *Batman Begins*, o filme seguinte na saga, *Batman – Cavaleiro das Trevas*, apresenta uma ilustração melhor sobre o assunto, em especial sobre o envolvimento de Batman em seu combate.

²⁶ Uma curiosidade trivial é que, ambos Monte Cristo e Batman/Bruce Wayne, são interpretados pelo ator Christian Bale em adaptações recentes ao cinema.

THE DARK KNIGHT



O segundo filme abre com uma tomada panorâmica da paisagem aérea de Gotham, se aproximando de um prédio de onde dois homens com máscaras de palhaço buscam acesso ao telhado de um grande banco da cidade. Corte para um plano médio inferior de um homem de costas segurando uma máscara de palhaço. Uma van para, ele veste a máscara e entra no carro. O grupo realiza um assalto ao banco. O motorista explica a ação: “*três caras, mais dois no telhado, cinco partes para dividir.*” Todos especulam sobre o Coringa, mandante do crime, menos o último homem, que não se manifesta. No decorrer da ação, os bandidos eliminam um ao outro após terminarem suas partes no trabalho, a mando do Coringa. “Um a menos, menos partes para dividir”. Ao final, um ônibus escolar invade o banco, matando o penúltimo bandido. O último atira contra o motorista antes de se mostrar para o gerente do banco como o próprio Coringa dizendo “*Eu acredito que o que não nos mata_simplesmente nos torna mais estranhos*”. Essa sequencia inicial, uma das filmadas na novíssima tecnologia IMAX no filme, introduz o vilão, assim como o tom de sua narrativa. A insanidade será aqui vividamente um tema.

Batman aparece inicialmente em uma cena onde dois *copycats*²⁷ tentavam impedir uma negociação entre Dr. Crane e um chefe da Máfia. Batman deixa os garotos juntamente com os criminosos, se distinguindo dos dois por seu aparato tecnológico, que pode ser cruamente representado por sua condição financeira. Sua herança milionária é o que lhe dá o direito de agir contra o crime da posição da qual age, é aqui apresentado como outro aspecto crucial de sua individualização. Seu objetivo não é que outras pessoas se sintam motivadas ou capazes de fazer o que ele faz. Esse fato é interessante, pois começa a mostrar a invasão da persona de Batman no íntimo de Wayne. Ele passa, assim como Monte Cristo, a crer que sua busca por vingança, transformada em justiça, se torna uma missão da qual outros não podem compartilhar. Seu drama pessoal na trama é buscar alguém que de fato possa “fazer o que ele faz” para que ele possa ter uma vida pessoal, marcada por um possível relacionamento com Rachel. De volta ao seu QG, Bruce costura pontos em seu próprio braço. Seu corpo possui diversos ferimentos e lesões. Os encarando, Alfred diz: *Conheça seus limites, Sr Wayne*. E Bruce responde: *Batman não tem limites*. O diálogo apresenta como o aspecto da insanidade se constrói no próprio personagem de Wayne. Completamente inserido em sua missão neurótica enquanto Cavaleiro das Trevas, Bruce em sua própria fantasia, passa a acreditar no símbolo que Batman é, e como ele se põe acima da lei, da moral da cidade e da humanidade de seu criador.

Em matéria de roteiro, *Dark Knight* é superior ao seu predecessor. Até mesmo alguns personagens secundários como criminosos e policiais corruptos são escritos de forma mais esférica do que alguns maniqueísmos presentes em *Begins*. Outro exemplo é o personagem Harvey Dent. Embora um exemplo da justiça e luta contra o crime, um verdadeiro cavaleiro branco da cidade, Dent apresenta características que se assemelham à obsessão de Batman, fato que aproxima os dois e faz com que Bruce veja em Dent a possibilidade de um futuro sem Batman, e que posteriormente transforma Dent no fanático ‘Duas Caras’, obcecado pela

²⁷ De acordo com o dicionário Larousse Português- Inglês: *copycat inf* Maria-vai-com-as outras, dântico a outro mais famoso. Não acredito serem satisfatórias as traduções, assim como a tradução da legenda do DVD, *fantasiados*, logo, decidi utilizar o termo original, que no contexto se refere a alguém que imita a ação e a fantasia de Batman, e se apropria também do símbolo que sua figura representa.

vingança da morte de sua noiva. Durante o julgamento de um chefe da máfia onde Dent sofre uma tentativa de assassinato e escapa, se utiliza da teatralidade marcante de Batman. Assim, é apresentado na trama como esse homem que, também obsecado pela justiça, flerta com a insanidade em seu comportamento. A obsessão já presente em *Batman Begins* aqui, assim como alertado por Gordon no final do primeiro filme, ganha maiores dimensões, assim como a inserção do crime organizado na estrutura da cidade através da corrupção. Até aqui, as personagens centrais para a trama apresentadas possuem comportamentos obsessivos que caminham para trágicos desfechos.



Natasha: I'm talking about the kind of city that idolizes a masked vigilante.

Harvey: Gotham City is proud of an ordinary citizen standing up for what is right.

Natasha: Gotham needs heroes like you. Elected officials, not a man who thinks he is above the law.

Bruce: Exactly. Who appointed the Batman anyway (smug smile)

Harvey: We did. All of us who stood by and let scum take control of our city.

Natasha: But this is a democracy.

Harvey: When the enemies were on the gates, the Romans would suspend democracy and appoint one man to protect the city. It wasn't considered an honor, it was considered a public service.

Rachel: Harvey, the last man that they appointed to protect the republic was named Caesar and he never gave up his power!

Harvey: Ok, fine. You either die a hero or live long enough to see yourself become the villain. Whoever this Batman is, he doesn't wanna do this for the rest of his life, how could he? Batman is looking for someone to take up his mantle.

Natasha: Someone like you, Mr Dent?

Harvey: Maybe. If I'm up to it.

Natasha: What if Harvey Dent is the Cape Crusader?

Harvey: If I was sneaking out every night someone would have noticed by now.



Dent, diferente de outros setores da polícia e da sociedade, não considera Batman um fora da lei. Ele e Coringa parecem ter algum tipo de fanatismo pela figura do Cavaleiro das Trevas, assim como os *copycats* do estacionamento, e por isso apresentam um entendimento da mente do herói. Coringa narra aos mafiosos exatamente os passos que veremos Batman tomar nas cenas seguintes. Seu entendimento do super herói é exemplo de como “sem dúvida, em sua loucura, *Batman* e *Coringa* são faces de uma mesma moeda” (CIRNE, 1997). Eu diria que no filme de Nolan, Batman, Coringa e Harvey Dent são fragmentações de um mesmo todo.

Após o suposto assassinato de Gordon, ambos Batman e Harvey buscam em meios ilegítimos a resposta do paradeiro de Coringa. Batman repreende Harvey dizendo que sua reputação estaria manchada caso soubessem de seus métodos de tortura contra um maníaco que trabalhava para Coringa. Porém, a sua

própria tortura, realizada em Falcone não é julgada, pois, enquanto Cavaleiro Negro, já procurado pela justiça e fora da lei, pode se dar ao luxo de agir de tal forma. Entretanto, é fácil crer que Batman agiria da mesma maneira caso não estivesse por trás da lei, pois considera que essa não é aplicável a ele. Toda a narrativa da personagem, mesmo nos quadrinhos ou desenhos, impõe Batman acima da lei da cidade, acima até mesmo da própria justiça pela qual ele luta. Essa é uma posição do super homem nietzschiano, que surge também nos heróis de romances populares discutidos por Eco. De fato toda a narrativa dos filmes de Batman pode, em certa instancia ser colocada nos moldes daquela de um romance popular.

Batman: You wanted me. Here I am.

Coringa: I wanted to see what you'd you do. And you didn't disappoint. You let five people die. Then you let Dent take your place. Even to a guy like me that's cold!

Batman: Where is Dent?

Coringa: Those Mob fools want you gone so they can get back to how things where. But I know the truth. There's no going back. You changed things. Forever.

Batman: The why do you want to kill me?

Coringa (em meio a risadas): I don't wanna kill you! What would I do without you? Go back to ripping off mob dealers? No, no you complete me.

Batman: You're garbage who kills for money.

Coringa: Don't talk like one of them. You're not! Even if you'd like to be. To them you're just a freak, like me. They need you right now. But when they don't they'll cast you out like a leper. You see, their morals, their codes...is a bad joke. Dropped at the first sign of trouble. They are only as good as the world allows them to be, I'll show you. When the chips are down, this civilized people, they'll eat each other. See I'm not a monster. I'm just ahead of the curve.



Coringa antecipa o final do filme. E prevê também a sina do herói da qual Batman e Nascimento sofrem, uma vez que agem em favor do cumprimento de

sua missão sem escrúpulos frente às leis e normas sociais. É fato que Bruce se utiliza do apoio tecnológico e financeiro herdado para realizar seus planos, porém, em sua posição, Bruce extrapola qualquer expectativa. O que faz dele o super-homem que permite a existência de Batman é que ele se comporta diferentemente do que se espera de pessoas em sua posição.

Vale aqui um comentário de que a trajetória de Harvey Dent se assemelha a de André Matias na trama, na medida em que se aproxima em muito a trajetória do herói, porém é vencido pela condição catastrófica ao seu redor, justamente por não ser o herói, que precisa ser individualizado para que sua figura complete o sentido necessário. Dent é vencido por Coringa e se entrega a loucura. Matias é vencido pelos corruptos e se entrega a corrupção. Seus destinos estão fadados pela proximidade com as personalidades heroicas de suas narrativas, não muito distantes do já mencionado romance popular:

Quando alguém emerge dessa massa para tentar tornar-se um protagonista, colocando-se a serviço dos protagonistas verdadeiros, acaba no fim sendo destruído, que tente a aventura do crime, quer tente aliar-se ao herói. (ECO, p. 85.)

Ao final do filme, após a queda simbólica de Harvey Dent, Batman, toma para si os crimes de Duas Caras a fim de manter a ordem estabelecida na cidade, e renovar as esperanças da população. Seu fim é trágico, mas temporário. Ao final da saga com o *The Dark Knight Rises*, Bruce estará a salvo e livre de Batman, retomando uma vida pessoal, Gotham estará a salvo pelo futuro próximo e com um próximo herói, que passa pelas provações para demonstrar as qualidades necessárias para o trabalho.

4. TROPA DE ELITE

“Confesso que esse não era o fim do capítulo que eu planejava. Juro que esperava um final feliz. Pelo menos essa batalha está ganha. Devia ser um momento de celebração”.²⁸

4.1 Panorama histórico da cultura e estética cinematográfica.

Quando *Tropa de Elite* chegou aos cinemas em 2007, motivada pelo Dia do Filme Nacional²⁹ na rede *Cinemark*, fui assistir ao filme em uma sessão de matinê com amigos do curso pré-vestibular. Naquele momento não imaginava que estaria realizando um trabalho de conclusão de graduação sobre o filme logo não tenho recordações muito objetivas sobre a sessão. No entanto, algumas coisas marcaram a minha lembrança, pois o filme – cercado por uma polêmica a respeito do roubo de um copião que foi reproduzido na internet e pirateado, cerca de 15 milhões de pessoas assistiram a essa versão do filme antes mesmo de seu lançamento no cinema – era o assunto mais comentado em redes sociais, aulas e círculos de amigos, pois muitos haviam assistido à cópia pirateada, e outros aguardavam ansiosamente o seu lançamento. Para mim era curioso que um filme nacional tivesse tal repercussão e antecipação no meio, geralmente ligada aos grandes lançamentos hollywoodianos. Após a sessão, os comentários, positivos ou negativos, sempre pontuavam a peculiaridade do filme dentro da cena nacional, e desde então previam sua importância, não apenas em relação à narrativa da obra, mas em incentivar o público nacional a assistir aos filmes brasileiros no cinema.

O cinema nacional passa por um período de modificações durante as décadas de 1930 e 1960, uma vez que a partir do início desse período ele passa a ser visto e utilizada como uma ferramenta cultural de ideologia e política, ganhando ares de arte brasileira e “contribuindo para a compreensão da realidade brasileira”.

²⁸ ELITE DA TROPA 2, p. 237.

²⁹ *Projeta Brasil* é um programa que ocorre desde o ano 2000 no qual, em uma segunda feira do mês de dezembro, todas as salas de cinema da rede *Cinemark* exibem apenas os lançamentos nacionais selecionados pelas regras do projeto pelo valor de R\$ 2,00 o ingresso. (Fonte: Cinemark Brasil)

(GOLDMAN in VELOSO, p. 273). Dessa remodelação surgem as bases para o movimento que ficaria conhecido como Cinema Novo e mudaria os rumos da arte cinematográfica do Brasil. Entre as formas artísticas, o cinema teve a maior dificuldade em fundamentar suas bases sem um parâmetro especificamente brasileiro de produção. Muito disso decorre do fato de que o panorama estrangeiro, sobre tudo estadunidense com a potencia hollywoodiana, se impõe ao público brasileiro e o acostuma com seus gêneros, suas narrativas e sua cinematografia. Logo, a indústria brasileira passa a copiar as formulações estrangeiras de sucesso pré-estabelecidas. Isso gera um cinema superficial, que não busca se aprofundar nas questões da realidade brasileira, nas mudanças pelas quais passava. Cineastas como Humberto Mauro, Nelson Rodrigues e Glauber Rocha modificam essas relações, colaborando para o estabelecimento de um cinema nacional que se pensa, se questiona e dialoga com a cena internacional.

O filme *Rio 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1955, modificou a estrutura temática recorrente nos filmes nacionais. Fortemente ligado a cultura popular e as contradições brasileiras, foi um divisor de águas:

A partir desse filme, o cinema brasileiro começou a perder a ingenuidade, [...] e passou a ser reconhecido como foro legítimo para o debate e a reflexão sobre as questões fundamentais da sociedade. Foi o primeiro passo para que o cinema deixasse o 'marginalismo intelectual' em que vivera nos últimos anos para afirmar-se como parte integrante da cultura brasileira. (GOLDMAN in VELOSO, p. 282)

Glauber Rocha dá continuidade à preocupação da questão da identidade brasileira representada no cinema; e seu trabalho é até hoje referenciado como alegorias que representam a formação do brasileiro refletida de forma espetacular no cinema:

Glauber traduz em alegorias as contradições da estrutura social e política do Brasil, e constrói obra que, passado mais de trinta anos, conserva sua atualidade e constrói referência obrigatória para o estudo da identidade brasileira no cinema. (GOLDMAN in VELOSO, 2001)

Mais recentemente, o filme *Cidade de Deus* teve sua importância na constante renovação do cinema nacional, e juntamente com *Central do Brasil*, é responsável pela retomada desse cinema as grandes salas do país e festivais internacionais. Esses parâmetros são importantes para compreender o lugar de *Tropa de Elite* nessa constituição, visto que suas conquistas de crítica, público e premiações trouxeram ânimos novos ao cinema nacional.

4.2 Tropa de Elite no imaginário da identidade Nacional.

Os filmes *Tropa de Elite* são parte de um estudo que o diretor e roteirista José Padilha realizou, focado na temática da violência urbana e segurança pública no Rio de Janeiro. Juntamente com o documentário *Ônibus 174*, primeiro filme do cineasta. *Ônibus 174* é um filme a respeito de um ocorrido em 12 de junho de 2000, quando um jovem, antigo menino de rua³⁰ Sandro Rosa do Nascimento, manteve 11 reféns por cerca de 5 horas em um ônibus no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, após um assalto frustrado. O caso ficou marcado na história policial do Estado devido a transmissão completa e ao vivo da mídia e aos erros policiais cometidos, que expuseram as falhas de treinamento da polícia para ocorrências daquele porte. O ex-capitão do BOPE Rodrigo Pimentel, também coautor e inspiração para os livros *Elite da Tropa* e roteiro dos filmes foi entrevistado para o documentário e afirma:

Hoje no Rio de Janeiro a pessoa que quer ser policial militar é a pessoa que não conseguiu inserção no mercado de trabalho. É uma pessoa que está desempregada a mais de um ano e meio, é uma pessoa que não teve outra opção na vida a não ser ser policial. É um emprego. Mal armado, mal treinado, sem auto estima. É um policial que não sabe bem para que está sendo formado. Ele acredita que a missão dele principal seja prender marginal, matar marginal. A diferença de um policial do BOPE para um policial convencional é justamente a vocação. Quando ele recebe um treinamento intenso. Um treinamento na parte de resgate de reféns, na parte de combate em favelas, na parte de resolução de conflitos. É um policial selecionado psicologicamente e fisicamente para aquela unidade.

Esse e outros depoimentos presentes no documentário, assim como outros recolhidos para a escrita dos livros e do roteiro do filme, delineiam a relação que esse batalhão especializado possui com ‘os marginais’ ou ‘vagabundos’. São figuras desumanizadas em seu imaginário. Essa relação é um reflexo da própria categorização que a sociedade realiza de desumanização, da invisibilidade social

³⁰ Especialista entrevistada para o documentário afirma: “Os comumente chamados meninos de rua são os meninos que cortaram qualquer vínculo familiar com qualquer pessoa que eles conhecessem de uma família que eles tiveram, de uma casa, de uma comunidade. Eles cortaram. Eles esqueceram o passado deles, e o passado deles não existe. Então o presente deles, a vida deles é aquela esquina, aquela rua, aquele grupo de amigos.”.

que sofrem essas pessoas. O antropólogo Luis Eduardo Soares – também envolvido nos livros *Elite da Tropa* – quando entrevistado para o documentário diz:

A grande luta desses meninos é contra a invisibilidade. [...] Há dois jeitos de se produzir a invisibilidade, esse menino é invisível porque nós não o vemos, nós negligenciamos a sua presença, nós os desdenhamos, ou porque projetamos sobre ele um estigma, uma caricatura, um preconceito.

Nessa lógica então, a polícia projeta e reproduz preconceitos acerca dessas pessoas, e isso reflete diretamente no seu tratamento com as mesmas. Essa é a premissa que envolve a questão da violência policial nos filmes *Tropa de Elite*, considerados pelo próprio Padilha como o olhar da polícia sobre acontecimentos como o de *Ônibus 174*. O BOPE é uma polícia preparada para a guerra, e assim, vê o inimigo com uma simplificação maniqueísta que corrobora para que métodos ilegítimos sejam permitidos, visto que se trata de um contexto em que ‘guerra é guerra’. Essa reflexão é presente em *Tropa de Elite*, utilizando uma filmagem próxima da documental, com a técnica de ‘câmera na mão’ durante todo o filme, inclusive nas cenas violentas contra envolvidos no tráfico, os inimigos. O espectador é levado a participar desses momentos, com uma presença realista de forte impacto, que choca, e cria a relação discutida por Rose Satiko Hikiji, a imagem-violência. Elas forçam que o público seja cúmplice e testemunha daqueles atos.

Nesse aspecto, a peculiaridade presente em *Tropa* é justamente a recepção do público. Os filmes bateram diversos recordes de bilheteria, foram alvo de reapropriações e paródias na mídia e nas redes sociais e fomentaram debates a cerca dos limites da ação policial legítima e das fragilidades da segurança pública no Estado e no País. Nildo Viana discute:

A questão da recepção nos permite perceber que o processo de padronização e manipulação não ocorre em terras virgens e sem obstáculos. As pessoas diante da indústria cultural não são receptáculos vazios. As classes exploradas não assimilam as mensagens veiculadas da forma pretendida pelos seus emissores. Existe na própria interpretação da mensagem uma assimilação colocada nos termos da consciência (“subjetividade”) de quem a recebe. [...] A interpretação de cada classe social (que também apresenta diferenças internas e subdivisões) da mensagem recebida

está relacionada com a sua consciência e com os valores que só podem ser compreendidos com base na análise de seu modo de vida. (VIANA, 1997)

Ao sugerir na epígrafe do primeiro filme que as ações humanas são delineadas em maior parte por sua situação do que por seu caráter, Padilha convida o espectador a, desde o princípio, relativizar as ações do filme e buscar a contextualização dos episódios sob uma perspectiva que englobe outros aspectos que não apenas a ideologia presente no filme. O crítico de cinema Arthur Xexéo diz: “Acreditar que José Padilha apoia as práticas do BOPE por ter feito “Tropa de elite” faz tanto sentido quanto acusar Francis Ford Coppola de ligações com a Máfia por ter dirigido ‘O poderoso chefão’”. Vale lembrar que a representação de uma posição ou ideologia em uma pessoa, ou no caso personagem, depende da significação realizada pelo interlocutor. Logo, o posicionamento de Nascimento como um herói não parte da mente do cineasta. Parte da ideologia que engendra o argumento, dado o foco que ele busca trabalhar – a visão da polícia pela própria polícia – e do público que o recebe e ressignifica dessa maneira.

Cinematograficamente, Nascimento é retratado em uma posição de superioridade enquanto está em ação com o BOPE, característica em especial reforçada pela atuação do ator, sua expressão corporal. Em sua vida privada, é exibido como um homem que é afetado pela violência que pratica e assiste, que dificilmente consegue se retirar da posição de força, dominação e virilidade necessárias ao seu trabalho. Assim como Bruce Wayne, Beto é intrinsecamente envolvido com a fachada de luta contra o mal e pela justiça, uma fachada em si, heroica, de forma que essa se torna sua característica mais real, mais do que a pessoal que apresenta.

O termo fachada pode ser definido como o valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõe que ela assumiu durante um contato particular. A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados – mesmo que essa imagem possa ser compartilhada como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma boa demonstração de si mesma. (GOFFMAN, 1967. p. 14)

Sua obsessão pelo trabalho e por sua missão lhe custa a participação na vida privada. Essa noção de ‘homem máquina de guerra’ remete aos primeiros personagens que passam a forjar a masculinidade contemporânea no cinema hollywoodiano nos anos 60. (KELLNER, 1995). São personagens de força e destreza sobre-humana, espíritos heroicos valentes e incorruptíveis. Os super-heróis que invadiram a esfera cinematográfica, em geral advindos de histórias em quadrinhos, foram modelados da mesma forma, inspirados na representação que tais personagens buscavam. Encaixam-se em suma nas categorias do super-homem discutido por Umberto Eco, porém munidos de um espírito de justiça de os torna heróis cavaleirescos, regados em Arete.

Assim, a representação de Nascimento gera no imaginário nacional a de um homem que luta pelo bem do país, como demonstra a canção entoada pelos policiais do BOPE em treinamento:

*O Bope tem guerreiros que matam guerrilheiros,
Com a faca nos dentes,
Esfole-os inteiros.
Mata, esfola,
Usando sempre o seu fuzil!
O BOPE tem guerreiros que acreditam no Brasil!*

Dessa forma, em seu psicológico, seus métodos seriam justificáveis. Não significa que não questione o que faz, apenas continua a reproduzir a ideologia na qual foi treinado. Quando sua representação heroica é questionada, Nascimento expõe como ele não chamou para si tal responsabilidade. Como Batman em *Dark Knight*, que mente e leva a culpa de crimes que não cometeu por julgar ser o que a cidade precisa que ele seja, Nascimento reflete a polícia que a sociedade não quer precisar. Incluindo na lógica ser o herói ou o anti-herói. O reconhecimento de sua figura como um herói nacional no imaginário popular sugere que essa premissa – visto que a polícia como representante do Estado possui legitimidade do uso da violência – é de certa forma aceita pela sociedade. Ao mesmo tempo, a própria violência é questionada e combatida, no filme e na sociedade civil, espectadora do

mesmo, demonstrando a esquizofrenia social em relação ao assunto da violência, situação que está longe de ser finalizada. Assim, a função social do filme foi a de fomentar o debate a respeito dessas questões, trazendo para a vista da sociedade civil um aspecto da relação policial que não é necessariamente explícita. Porém, em especial com o segundo filme, traz a tona outros problemas da sociedade que envolvem as esferas de política e administração pública, e dessa maneira, impondo Nascimento como um indivíduo que não se insere nessa lógica. Assim, sua posição embora questionada devido a violência, é reafirmada uma vez que ele se opõe não apenas aos “vagabundos” da periferia, mas também aos “vagabundos de colarinho branco”, todos aqueles que colaboram para a lógica que Nascimento sempre tentou combater. Ele é assim, visto como um símbolo nacional contra as ameaças a soberania do país, seja o tráfico de drogas ou a corrupção política, e como um herói super homem, visto que não se insere no sistema, não descende de sua posição dominadora de cuidado com o âmbito público pelos motivos da justiça. Vianna ainda afirma:

A análise da indústria cultural deve levar tudo isto em consideração, sob pena de se cegar diante das contradições e não pensar a possibilidade da transformação social. Sem dúvida, estas contradições não são “explosivas” e o que predomina amplamente é a reprodução das mercadorias culturais que reproduzem os valores dominantes da sociedade moderna, mas as pequenas brechas também são portadoras de potencialidade de ampliação e colaboração com outras lutas no sentido da transformação social. Obviamente que novas formas de comunicação devem ser produzidas e utilizadas, assim como o uso de formas alternativas já existentes. (VIANNA, 1997.)

A possibilidade de um filme influenciar as bases da estrutura social levando a uma continua transformação, mesmo quando ele trabalha a ideologia vigente é possível. No primeiro capítulo dessa dissertação vimos como Douglas Kellner afirma que um produto cultural voltado para o consumo em massa vinculado às lógicas de mercado ainda assim pode promover debates na esfera social, uma vez que sua temática seja, como no caso de *Tropa*, vinculada a um mapa significativo próximo a realidade da sociedade, de forma que ela veja aspectos do seu cotidiano representados. Seus sentimentos em relação àquela realidade fílmica podem transpor à realidade social, e dessa forma figurar o imaginário da

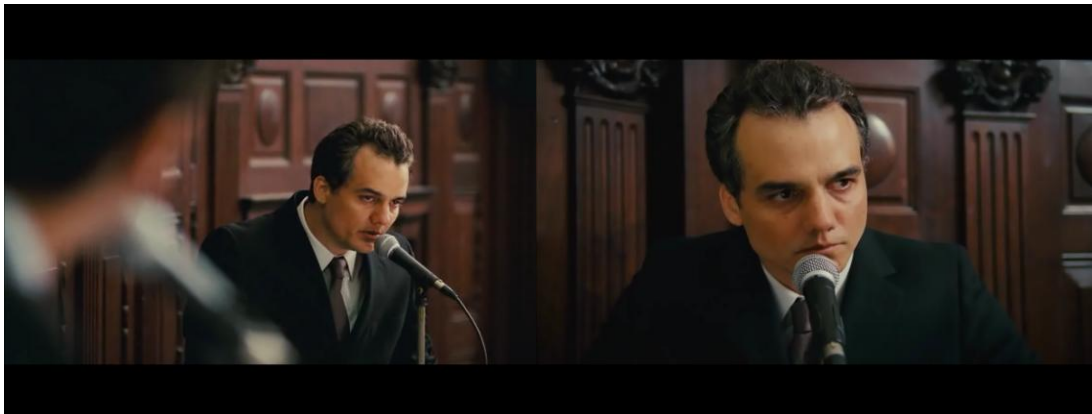
representação que a sociedade possui de si mesma e de seus valores. Já afirmava Heitor Capuzzo:

Ao acrescentar níveis de leitura através de paralelismos, o contraponto fez-se necessário. [...] Griffith já apontou que a particularização dos conflitos pode ajudar na leitura geral dos acontecimentos. Essa ajuda talvez não se dê no sentido factual do tema, mas, sim, pelo forte apelo catártico, a partir da identificação do espectador com o conflito personificado. (CAPUZZO, p. 53)

Assistir a *Tropa de Elite* pode levar o espectador a mais do que ser entretido ou se indignar frente a situação vivida pelo filme. Pode levá-lo a questionar suas próprias reações a respeito do que é oferecido pelo filme. A comicidade que envolve cenas em que a polícia corrupta atua nas minúcias da sociedade, os bordões e a trilha sonora levam o espectador a um riso culpado, como se cúmplice do crime. A filmagem das ações da polícia, repletas de tensão e violência, leva o espectador ao mesmo tempo ao choque e ao êxtase. Essa relação de culpabilidade do público faz com que o filme permaneça em seu imaginário após a sessão, e dessa forma permite as reapropriações aqui mencionadas. Essa relação do filme, de permitir ao espectador sentir os sentimentos de seus personagens, colabora, como afirma Stuart Hall, na constante transformação da identidade cultural, relacionada a um aspecto de nacionalismo latente:

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fosse parte de nossa natureza essencial. (HALL, p 49, 2011)

Em primeiro lugar, há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos, os desastres que dão sentido a nação. (HALL p. 52)



Os personagens heroicos servem a esse propósito da mesma forma, quando permitem que os valores dessa sociedade, ou por ela creditados sejam expressos na forma de um indivíduo pelo qual as pessoas se sentem compelidas a torcer, referenciar, admirar. Nascimento, embora não seja de fato uma representação de um herói nos moldes clássicos descritos aqui, possui muitas de suas características em sua construção. Sua complexidade nessa esfera, no limiar entre herói-vilão serve também aos propósitos do filme de crítica social não apenas das esferas representadas como inimiga nas narrativas, mas da própria posição da sociedade frente a essas esferas e eventos.

5. CONCLUSÕES

O presente trabalho é uma tentativa de explorar as possibilidades de encontros entre a antropologia visual, os estudos culturais e o cinema de ficção no intuito de compreender as complexas relações existentes entre sociedade e mídia, realidade e ficção, e outras intrínsecas relações da sociedade moderna ocidental com o seu cinema de ficção. É evidente que não é possível, com o tempo e os recursos disponíveis para esse trabalho, fazer um estudo aprofundado sobre todas as conexões possíveis entre os dois filmes trabalhados, assim como, sendo esse um trabalho pessoal, compreendo que minhas opiniões e bagagem emocional e teórica a respeito dos fatos abordados e dos filmes analisados influencia de maneira crucial os resultados dessa pesquisa. O cinema, como qualquer outra forma artística ou de pensamento é limitado pela interpretação de seus autores e carregado de ideologia, sendo assim a sua percepção por parte do espectador esta a mercê de seus preconceitos e opiniões.

Bruce Wayne em *Batman Begins* tem sua narrativa construída nos moldes do que propõe Umberto Eco a respeito de Monte Cristo. Parte de um desejo de vingança e utiliza seus recursos para buscar meios de realizá-la. Transforma seu sentimento em uma busca por justiça, e desta maneira começa a se construir enquanto um enviado com uma missão proposta, e por ela passa por cima de lei e moral. Cria para si um símbolo, uma máscara que ultrapassa os limites humanos e por isso não está preso nos mesmos. Acredita em sua farsa de tal forma que se pode perceber que as posições se invertem, e Bruce passa a ser a máscara social de Batman. Roberto Nascimento tem uma construção similar na trama conjunta de *Tropa de Elite*. Para marcar as ambiguidades José Padilha se utiliza de estratégias de montagem e fotografia cinematográficas, que podem ser representadas pela postura do ator, pelos cenários em que interagem e pelo uniforme do BOPE.

A comparação entre os dois personagens se dá em um terreno em que Batman e Nascimento se encontrariam no meio, entre romantizar e muitas vezes glamourizar um arquétipo tão próximo do mapa de signos do mundo real da sociedade como é um capitão/coronel do BOPE, e a aspiração de tornar realística a

narrativa de um bilionário justiceiro que se fantasia de morcego para aterrorizar bandidos na noite de Gotham. A narrativa das histórias combina aspectos daqueles de um romance histórico e um romance popular, que critica, entretém, debate, gera questionamentos e auto-questionamentos e também corrobora para a continuidade de uma ideologia de dominação machista baseada na estrutura social vigente. A premissa do contato direto com a realidade social impede que Nascimento possa ter o ‘final feliz’ que é permitido a Bruce Wayne, pois esse consegue se descolar da figura de Batman, mostrando que o símbolo é duradouro.

A violência apresenta uma importância determinante na questão de atentar o espectador a fazer mais do que ser entretido pelo filme. Em sua tese, Hikiji atenta para esse fato, pois os filmes por ela analisados apresentam a violência como uma linguagem de forma que “retiram o espectador da confortável posição voyerista. Fazem-no cúmplice. Questionam seu lugar” (Hikiji, 121). Padilha se utiliza das mesmas estratégias de cineastas como Haneke e Tarantino para incomodar o espectador, deixá-lo desconfortável frente à exposição de tamanha violência para em seguida, através de um latente, mostrar como aquela realidade cinematográfica não está distante da realidade da sociedade brasileira e a maneira como algumas esferas da população são tratadas pela polícia e pelo Estado. Essa proximidade com a realidade social conduz o espectador a tomar partido frente aos acontecimentos, a se posicionar. A construção de Capitão Nascimento como um personagem heroico frente à corrupção e o tráfico permite verificar como a violência policial é aceita socialmente, frente a um inimigo marginalizado e invisível. Nascimento sofre da sina do herói, de ser necessário a uma cidade que não o aprecia até precisar dele. Sua colocação nessa posição gera uma grande empatia com o espectador de cinema que, diferente da sociedade que o julga, pode ver a ação do início ao fim por completo, e pelos olhos desse policial disposto a dar a vida todos os dias por uma missão que acredita ter de salvar a cidade. Nenhum outro super-herói de quadrinhos representa essa dicotomia melhor do que Batman, que é rechaçado da cidade, procurado pela polícia, porém em um momento de completo desespero, tem sua redenção liderando um exército de policiais como um símbolo de força e resistência da cidade. Nascimento é um herói julgado, um herói contestado e um herói redimido ao longo da trama dos dois filmes. A forma como ele enxerga o problema e ao final,

contesta a própria existência da polícia é catártica ao espectador, e carrega a ideologia e a crítica presentes na narrativa conjunta das obras, não apenas da violência policial e seus efeitos, mas dos motivos que a causam e da sua necessidade.

Stuart Hall, autor largamente referenciado nesse trabalho, explica de que maneira o sistema de representação compartilhado de uma cultura permite extrapolar os limites do pensamento a respeito de um assunto ao ponto de que seja possível realizar inferências sobre seus efeitos reais.

Above all, cultural meanings are not only 'in the head'. They organize and regulate social practices, influence our conduct and consequently have real, practical effects. (HALL, 2001. p.3)³¹

A representação cinematográfica permite uma infinidade de significados que podem ser atribuídos pelas pessoas e grupos que as compartilham, e seus efeitos reais são um reflexo da maneira como foram representadas, e da forma como foram percebidas. Logo, a representação de Capitão Nascimento como um herói depende da atribuição de significados relacionados a essa categoria, dados pela narrativa e pelo espectador. A repercussão que seus posicionamentos causaram na sociedade civil e os debates que o filme fomentou são um reflexo de que tal representação ocorreu, e a comparação aqui realizada mostra como ela foi possível. Não significa que o público aceitou simplesmente o proposto pelo filme. Seu papel enquanto agente em relação ao cinema ocorre, como vimos anteriormente, de forma afetiva. A discussão a respeito da violência policial – que na ficção leva capitão Matias à cadeia³² – repercutiu negativamente tanto quanto as atribuições heroicas de Nascimento. Não se pode dizer que é apenas um filme de ficção. Um filme de ficção é uma prática social recheada de significações que são interpretadas e reinterpretadas de acordo com as condições sociais e do momento histórico no qual são evidenciadas, e dessa maneira possuem, como outras práticas

³¹ “Acima de tudo, os significados culturais não estão ‘apenas na mente’. Eles organizam e regulam as práticas sociais, influenciam ou conduzem e conseqüentemente possuem efeitos reais e concretos.”

³² No livro *Elite da Tropa 2*, após afirmar em um programa televisivo de cadeia nacional que o personagem de Capitão Nascimento foi inspirado em sua pessoa, o coronel Lima Neto também é preso, por conta das pressões sociais contrárias a violência policial.

sociais, o poder de gerar efeitos sensíveis no imaginário social e nas práticas políticas e públicas sobre determinados assuntos.

No âmbito do cinema nacional *Tropa de Elite* modificou a forma como o espectador espera o filme nacional no cinema. Os números de público espectador do filme mostram como sua narrativa, pautada em moldes hollywoodianos de filmes do gênero combinados com elementos do novo cinema brasileiro, próximos à realidade como falas e cenários, reaqueceu o mercado de filmes brasileiros, influenciando não só o cinema como a televisão e a literatura nacionais. Não me cabe aqui referenciar os efeitos reais que os filmes *Tropa de Elite* podem ter causado nas políticas públicas de segurança do Rio de Janeiro, ou mesmo na visão social a respeito dos temas. Meu intuito é mostrar como as obras de ficção, embora não possuam compromisso direto com uma mudança de mentalidade social, colaboram e influenciam a mesma, pois possuem poder de atingir grandes públicos, fomentar debates e gerar ícones no imaginário de uma sociedade ou grupo que passam a ser resignificados conforme a vontade ou necessidade de seus membros. Esse poder social presente nas artes de forma geral faz delas poderosas aliadas e objetos de pesquisa diferenciados em antropologia, no que toca a compreensão das sociedades modernas ocidentais e as populações urbanas.

6. ANEXO I

Nesse anexo está transcrita a letra da música *Rap das Armas* de Mc Júnior e Leonardo, parte da trilha sonora do filme *Tropa de Elite*, apresentada no início do filme, durante a cena do baile *funk* no morro Babilônia.

*O meu Brasil é um país tropical
A terra do funk, a terra do carnaval.
o meu Rio de Janeiro é um cartão postal
Mas eu vou falar de um problema nacional*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

*Metralhadora AR-15 e muito oitão
A Intratek com disposição
Vem a super 12 de repetição
45 que um pistolão
FMK3, m-16
A pisto UZI, eu vou dizer para vocês
Que tem 765, 762, e o fuzil da de 2 em 2*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

*Nesse país todo mundo sabe falar
Que favela é perigosa, lugar ruim de se morar
é muito criticada por toda a sociedade
Mas existe violência em todo canto da cidade
Por falta de ensino falta de informação
pessoas compram armas cartuchos de munição
mas se metendo em qualquer briga ou em qualquer confusão se sentindo protegidas
com a arma na mão*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
papapapapapapapara clak bumm*

parapapapapapapapa

*vem pistola glock, a HK
vem a intratek Granada pra detonar
vem a caça-andróide e a famosa escopeta
vem a pistola magnum, a Uru e a Beretta
colt 45, um tiro so arrebenta
e um fuzil automático com um pente de 90
estamos com um problema que é a realidade
e é por isso que eu peço paz, justiça e liberdade*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

*Eu sou o MC Júnior, eu sou MC Leonardo
Voltaremos com certeza pra deixar outro recado
Para todas as galeras que acabaram de escutar
Diga não a violência e deixe a paz reinar.*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

*parapapapapapapapa
parapapapapapapapa
paparapaparapapara clak bumm
parapapapapapapapa*

7. BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVAY, Mírian (coordenadora). **Gangues, Gênero e Juventudes: Donas de Rocha e Sujeitos Cabulosos.** – SDH, Brasília – DF 2010.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. **O trato dos viventes - Formação do Brasil no Atlântico Sul.** São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.** Tese de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade de Campinas, 2004.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme.** Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema.** Campinas, SP. Papyrus, 2003.

BAIRON, Sérgio & RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual e Hipermídia.** Edições Afrontamento, 2007.

BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. **O filme dentro do filme.** Rev. Antropol. 43(1): 275-281, ND. 2000

BARBOSA, Andrea; CUNHA Edgar Teodoro de; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. (ORGS.) **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos.** Campinas, SP: Papyrus, 2009.

BARTHES, Roland. **Elementos da Semiologia.** 16ªEd. Cultrix, 2006.

_____. **A Câmara Clara: Notas sobre a Fotografia.** Editora Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

BISSON, Mauro Polacow. **Mito: o sagrado no cinema contemporâneo: o caso “Drácula” de F.F. Coppola.** Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós Graduação em multimeios da Unicamp. São Paulo, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Linguísticas: O que Falar quer Dizer**. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Bauru, EDUSC, 2004.

CAPUZZO, Heitor. **O cinema Além da Imaginação**. Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida, Universidade Federal do Espírito Santo, 1990.

_____. **Lágrimas de Luz** – o drama romântico no cinema, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

CIRNE, Moacy. **Heróis e personagens - talvez sim, talvez ficção**. *Estud. psicol. (Natal)*, Jun 1997, vol.2, no.1, p.86-108. ISSN 1413-294X.

CONTRERAS, Carolina Andréa Diaz. **Personagens femininas na filmografia de Sofia Coppola: representações e identidade no cinema contemporâneo**. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau Mestre pelo programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação da PUCRS. Porto Alegre, 2009.

CRAINE, James e CURTI, Giorgio Hadi. **(En)acting Rio: law, desire and the production of the city in Jose Padilha's *Tropa de elite***. *Pro-Posições* [online]. 2009, vol.20, n.3, pp. 87-108. ISSN 0103-7307.

DURKHEIM, Émile. **As formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália**. Martin Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **O super-homem de massa: Retórica e Ideologia no Romance Popular**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

_____. **Obra Aberta**, São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, vol. 4, 1971.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Pequena Miss Sunshine: para além de uma subjetividade exterior**. *Pro-Posições*, Ago 2008, vol.19, no.2, p.47-57. ISSN 0103-7307.

FRITZ, Adriane Barbosa. **Léo, Alícia, Amparo, Tália: imagens do feminino em Almodóvar**. Dissertação de mestrado em graduação apresentada a Universidade de Brasília, 2008.

FRANCE, Claudine. **Cinema e Antropologia**. Editora da UNICAMP. Campinas, 1998.

GALAK, Eduardo. **El cuerpo y la policía: una mirada de la incorporación y de la subjetivación en la educación a través de la película "Tropa de Élite"**. *Educ. rev.* [online]. 2010, n.38, pp. 253-268. ISSN 0104-4060.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma verdadeira história do cinema**. Martins Fontes, 1989.

GOFFMAN, Erving: **A representação do Eu na vida Cotidiana**. Editora Vozes, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. Paz e Terra, 1996.

GOMIDE, Silvia del Valle. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino**. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. - 11Ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Organizacao Liv Sovik; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

_____. **Representation: Cultural Representations ans Signifyng Practices**. London: Sage. Hirschman, Elizabeth C. (1998)

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **imagem-violência: Mímesis e reflexividade em alguns filmes recentes**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 1998.

JAEGER, Werner. **Paidéia**. Martins Fontes, SP. 1995. p.25.

KELLNER, Douglas. **Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and the Post Modern**. London: Routledge, 2003.

MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. (orgs). **Descobertas do Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

MATTA, João Paulo Rodrigues e SOUZA, Elizabeth Regina Loiola da Cruz. **Cidade de Deus e Janela da alma: um estudo sobre a cadeia produtiva do cinema brasileiro**. Rev. adm. empres. [online]. 2009, vol.49, n.1, pp. 27-37. ISSN 0034-7590.

MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus: O roteiro do Filme**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MOYA, Álvaro de. **SHAZAM! Coleção Debates Comunicação**. SP: Editora Perspectiva, 1977.

NEME, Cristina e CUBAS, Viviane. **Elite da tropa**. *Estud. av.* [online]. 2006, vol.20, n.58, pp. 323-328. ISSN 0103-4014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Petrópolis: Vozes de Bolso. 2011.

PIAULT, Marc Henri. **Anthropologie et cinéma**. Paris: Editions Nathan/HER, 2000.

PUDOVKIN, Vladimir. **Argumento e Montagem no Cinema**. São Paulo: Agência Editora Iris, 1987.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia Visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado**. Edições Afrontamentos, 2004.

ROUCH, Jean. **Ciné-Ethnography**. University of Minnesota, 2003

SOARES, Luis Eduardo, BATISTA, André e PIMENTEL, Rodrigo. **Elite da Tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. [et. al.] **Elite da Tropa 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994 (Coleção Ofício de Arte e Forma).

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1993

Sítios Consultados:

www.wikipedia.org

www.globo.com

www.imdb.com

www.filmeb.com.br

<http://estudosculturais.wordpress.com/>

<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>

<http://www.tropa2.com.br/blog/>

Notícias e Críticas sobre Tropa de Elite:

(último acesso em 14/02/2013)

<http://entretenimento.br.msn.com/famosos/noticias-artigo.aspx?cp-documentid=25844136>

http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/09/070924_guardian_tropadeeliterw.shtml

<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL89055-5606,00.html>

http://www.nytimes.com/2007/10/14/world/americas/14tropa.html?_r=2&ref=americas&

<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo-sobre-tropa-de-elite-chocante-a-plateia-4152614>

http://www.epipoca.com.br/filmes_bilheterias.php?idf=22793

<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2010/10/08/tropa-de-elite-2-e-um-tapa-na-cara/>

<http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2010/10/06/tropa-de-elite-2-nao-ha-perdao-para-o-capitao-nascimento/>

<http://omelete.uol.com.br/cinema/critica-tropa-de-elite-2/>

<http://sombras-eletricas.blogspot.com.br/2010/11/tropa-de-elite-2.html>

8. FILMOGRAFIA

Tropa de Elite

Direção: José Padilha

Roteiro: José Padilha e Bráulio Montovani.

Ano de Produção: 2007

Duração: 118 min

País: Brasil

Elenco:

Wagner Moura Roberto Nascimento

Maria Ribeiro Rosane

Caio Junqueira Neto Gouveia

André Ramiro André Matias

Fabio Lago Baiano

Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro.

Direção: José Padilha

Roteiro: José Padilha e Bráulio Montovani.

Ano de Produção: 2009

Duração: 116 min

País: Brasil

Elenco:

Wagner Moura Roberto Nascimento

Maria Ribeiro Rosane

Irlandhir Santos Diogo Fraga

André Ramiro André Matias

Sandro Rocha Major Rocha

Batman Begins

Direção: Christopher Nolan

Roteiro: Bob Kane (personagens), David S. Goyer (história)

Ano de Produção: 2005

Duração: 140 min

País: Estados Unidos, Reino Unido.

Elenco:

Christian Bale.....	Bruce Wayne/Batman
Katie Holmes.....	Rachel Dawes
Michael Cane.....	Alfred
Morgan Freeman.....	Lucius Fox
Liam Neeson.....	Henry Ducard

Batman – O Cavaleiro das Trevas (The Dark Knight)

Direção: Christopher Nolan

Roteiro: Christopher Nolan, Jonathan Nolan

Ano de Produção: 2008

Duração: 152 min

País: Estados Unidos, Reino Unido.

Elenco:

Christian Bale.....	Bruce Wayne/Batman
Heath Ledger.....	Coringa
Maggie Gyllenhaal.....	Rachel Dawes
Michael Cane.....	Alfred
Morgan Freeman.....	Lucius Fox

Outras Referências Filmográficas

A Origem (Inception) – Christopher Nolan, EUA. 148 min., 2010.

Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds) – Quentin Tarantino, EUA. 153min., 2009.

Cidade de Deus – Fernando Meirelles (direção) Bráulio Abramovani (roteiro), Brasil. 130 min., 2002.

Cães de Aluguel (Reservoir Dogs) – Quentin Tarantino, EUA. 99min., 1992.

Janela da Alma – Walter Carvalho e João Jardim, Brasil. 73 min., 2001.

O Cavaleiro das Trevas Ressurge (The Dark Knight Rises) – Christopher Nolan, EUA. 165min., 2012.

Ônibus 174 – José Padilha, Brasil. 150 min., 2002.